
Декоративное
Искусство СССР
1985
332
7

PAZ!
Amistad!
UNIDAD!
BRÜDERLICHKEIT!
МИР!
FRIENDSHIP!
PAIX!

AMITIÉ!
PEACE!
SOLIDARITY!
ДРУЖБА!
FRATERNIDAD!
UNITÉ!

AMISTAD!
Paz!
UNITY!
Freundschaft!
БРАТСТВО!
SOLIDARITÄT!
Friendship!
МИР!

МИР!
Amistad!
Fraternity!
СОЗИДАНИЕ!
EINHEIT!
Paix!

UNITY!
FRIEDEN!
Fraternité!
ЕДИНСТВО!
SOLIDARIDAD!
PEACE!











Плакатисты — фестивалю

Станислав Рощупкин

Молодежь планеты снова собирается на свой форум — XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве. Подобные фестивали имеют большое международное значение, они служат делу борьбы за мир, укреплению дружбы между народами и антиимпериалистической солидарности. Наша страна активно готовится к этому событию.

Вместе со всем советским народом стремится внести свой вклад в это важное мероприятие, направленное на сохранение мира, и издательство «Плакат». Оно выпускает к фестивалю различные виды изданий. Среди них 21 плакат, комплект диапозитивов, 4 сувенирных карточки, комплект открыток; несколько листов, посвященных молодежной тематике, включены в подборку в помощь художнику-оформителю и организатору наглядной агитации. Издательство подготовило к фестивалю несколько плакатов, посвященных Году молодежи; среди них плакат с эмблемой фестиваля.

Общий тираж изданий, выпускаемых издательством «Плакат» к XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов,— 1 млн. 860 тысяч экземпляров.

Эмблему XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов и плакат с лозунгом фестиваля «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу!» создал художник из Киева Р. Масаутов Серия плакатов посвящена борьбе молодежи планеты за мир, дружбу и солидарность. Ряд плакатов расскажет о соревновании комсомольских организаций за право представлять советскую молодежь на фестивале, о выполнении комсомольско-молодежными коллективами производственных планов и социалистических обязательств. Другая серия из пяти плакатов, названная словами из гимна демократической молодежи «Каждый, кто честен, встань с нами вместе», призывает молодежь объединиться в борьбе за антиимпериалистическую солидарность.

Художники позаботились также и об оформлении «детской программы» фестиваля — эти плакаты созданы с учетом возраста юных участников предстоящего молодежного форума. «Мир детям всей земли» Е. Симоновой отражает тему дружбы детей всего земного шара. Солнечный мир детства представлен в плакате Т. Дмитриевой «Мир на планете — счастливы дети!»

В подборку в помощь художнику-оформителю и организатору наглядной агитации включены листы с символикой фестиваля, которые могут быть использованы при оформлении стендов, витрин, выставок и стенных газет.

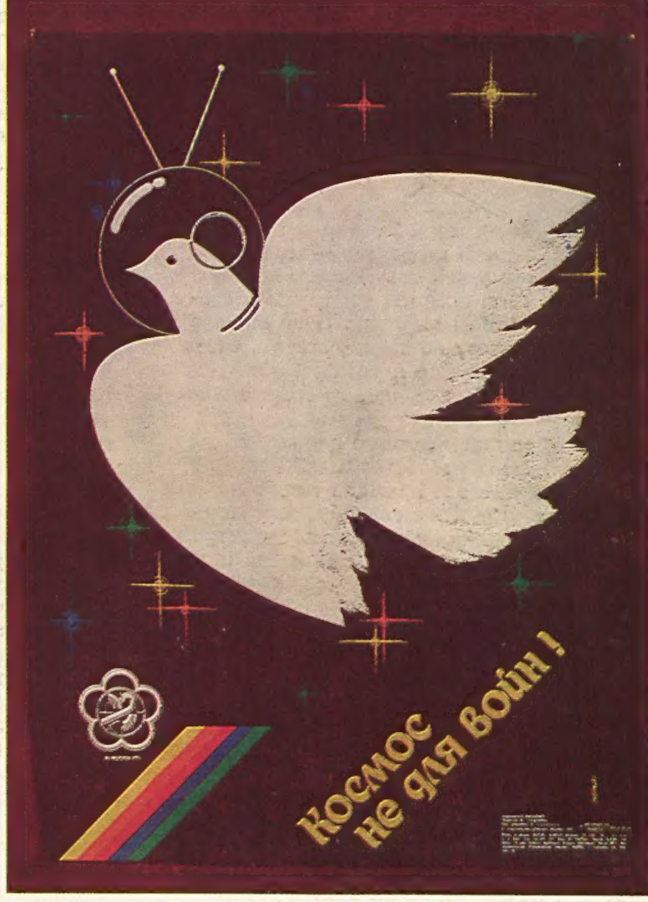
И, наконец, комплект диапозитивов, построенный на большом документальном фотоматериале, знакомит с историей становления и развития фестивального движения молодежи, а также с подготовкой к XII Всемирному фестивалю в Москве.

Союз художников СССР обратился ко всем своим отделениям и молодежным секциям с призывом принять активное участие в создании плакатов к фестивалю. Перед художниками ставилась задача — отразить в плакатах борьбу молодежи против империализма, ее сплоченность в борьбе за мир и взаимопонимание.

Самое активное участие в создании плакатов к фестивалю приняли молодежные группы при республиканских ЛКСМ. Среди них следует отметить группы «Виват» (г. Алма-Ата), руководимую молодым художником В. Васильевым, и «Факел» (г. Черкассы) во главе с Н. Огарковым. В создании плакатов участвуют и студенты художественных вузов.

Из плакатов, созданных художниками, в дни фестиваля будут организованы выставки в Москве, Куйбышеве, Ворошиловграде, а также в колхозах и совхозах. Актуальность тематики плакатов к фестивалю делает их долговечными, они будут жить и после его окончания.









Т. Дмитриева
Мир на планете — счастливы дети!

В. Васильев
Космос не для войн!

Р. Сурьянинов
За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу!

Н. Агаркова,
Н. Агарков,
Ю. Ефимович
За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу

На 2-й стр. обложки:
А. Митрофанов,
Е. Орлов
Мир! Дружба! Братство! Созидание! Единство!

В. Васильев,
С. Алексеев,
Ю. Исаков, А. Моценок
XII Фестиваль

В. Васильев,
С. Алексеев,
Ю. Исаков,
А. Моценок
Пой, фестиваль, песни борьбы!

В. Сачков
Желаю мира, счастья и добра

В. Ермаков
Добро пожаловать!

Д. Воздвиженский,
В. Ермаков
XII. Москва. 1985

В. Ермаков,
Ю. Жаров
Нам нужен мир!

Фестиваль — трибуна молодых

Созревание молодого поколения происходит ныне в обстановке перемен и преобразований такой глубины и масштабов, каких не знала ни одна историческая эпоха. Этим определяются острейший интерес молодежи к общемировым проблемам, стремление играть активную роль в их решении. Московский Всемирный фестиваль молодежи и студентов — это событие огромной важности. Представители молодежи всей планеты соберутся в столице СССР, чтобы выразить свою волю к миру и прогрессу на земле, сказать «нет» империализму, войне и реакции, утвердить гуманистические идеалы современности.

Молодежное фестивальное движение всегда отличала разносторонняя направленность. Но во все времена главной здесь выступала идея солидарности молодых в утверждении прогрессивных устремлений человечества во всех областях жизни — политической, социальной, культурно-художественной. Возможность объединить усилия юношей и девушек разных стран в деле борьбы за подлинно демократические преобразования в различных сферах общественного бытия и придает уникальность каждому из одиннадцати прошедших фестивалей молодежи планеты. Тем более это относится к московскому XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов. И не только потому, что он — один из самых представительных смотров молодежного движения (ведь в Москву прибудут посланцы почти всех стран мира). Отличительной особенностью Московского фестиваля является широкое участие в нем творческой молодежи, тех, кто начинает свой путь в искусстве с утверждения ясных и четких позиций, кто разделяет лозунг, под которым проходит московская встреча — «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу».

Изобразительное искусство всегда обладало особым статусом в интернациональной среде. Оно не нуждается в переводчиках, наоборот, оно само служит посредником в передаче важнейших проблем, волнующих молодежь. По существу, фестиваль акцентирует эту интернациональную функцию искусства в современной культуре, где слово молодых неизменно обладает особой притягательностью, тем большей, чем оно актуальней. Вдвойне возрастает его действенность, если оно несет в себе общечеловеческий заряд, то есть обнаруживает проблемы, волнующие абсолютное большинство. Совсем недавно прошедшие молодежные выставки с интернациональным составом участников «За мир и социализм» (СССР и ГДР), «Наш современник» (СССР и ЧССР), Всесоюзный смотр изобразительного искусства («Молодость страны») убедительно свидетельствовали: творчество молодых художников впечатляет тогда, когда обращено к самым животрепещущим вопросам современности. Активность общественной, гражданской позиции — определяющий фактор действенности молодежного искусства. Самый верный компас в художественных исканиях — стремление молодых сказать свое слово о мире, о будущем планеты, поднять свой голос против войны, выразить свою позицию по кардинальным вопросам политического и идеологического противостояния сил прогресса и реакции.

Как культурное событие фестиваль как раз и выступает форумом, где вырабатывается единство взглядов творческой молодежи на вопросы, поставленные перед искусством современностью. Социальная глубина, искренность и многогранность в осмыслении творческой молодежью процессов, характеризующих нынешнюю действительность, во многом обусловливаются общностью идейных устремлений, чему способствуют и непосредственные контакты молодых художников из разных стран при совместной работе. Для молодежного искусства в наши дни характерна возрастающая интернационализация художественного опыта. Традиции братских связей и сотрудничества между творческой молодежью социалистических стран, получив в последние годы организационную поддержку со стороны ЦК ВЛКСМ и Союза художников СССР, соответствующих организаций в ГДР, Социалистической Кубе, Чехословакии, Народной Республике Болгарии, обогатились новыми формами сотрудничества. Обменные выставки, поездки художников в составе творческих групп по разным странам, совместная работа в домах творчества — эти и другие традиционные формы контактов дополнились новой, еще более действенной инициативой — проведением интернациональных конкурсных смотров достижений молодежного искусства. Основная цель таких конкурсов — способствовать углублению дружественных взаимосвязей, взаимопониманию и братству между народами земли, созданию публицистических произведений, отображающих жизнь социалистических стран, актуальные проблемы современности, борьбу человечества за разрядку и социальный прогресс, против империализма и его агрессивных планов. Следует подчеркнуть, что фестиваль, безусловно придавая этим контактам гораздо более крупные масштабы, как бы аккумулирует, вбирает в себя планомерные и последовательные усилия по всемерному расширению творческих связей молодых художников нашей страны с их сверстниками и коллегами за рубежом.

Об этом свидетельствует крупная международная выставка молодых художников социалистических, развивающихся и капиталистических стран, ярко демонстрирующая роль изобразительного искусства в борьбе за антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу между народами. Художественной манере молодых нередко свойственна резкость, однако их работы убедительно выражают личностную позицию автора. Они не пересказывают разрозненные впечатления от увиденного, прочитанного и услышанного. Они активно вмешиваются в жизнь, преобразуя духовный облик современности. Им дано остро чувствовать пульс эпохи, стремительно нарастающий ритм событий, конфликтов и перемен. Многие молодые художники подчас соединяют в своих произведениях понятия, актуальные для нашего века, с метафорами и символами, апробированными историей. Формы творчества при этом становятся необычными, но кто сказал, что картина — это не голос на митинге, не политический документ, родившийся на палитре? Фестиваль для художника — та же трибуна, где он может обратиться к миллионам, ощутить глубинную сопричастность общему делу. Решительно стать в передовые ряды борцов за мирное будущее планеты — значит встать на путь трудный, где возможны издержки, где сложность поднятых проблем не сразу и не всегда дает возможность обрести адекватную форму. Часто выбор мотива, сюжета, темы у молодого художника определяется потребностью сказать что-то по-своему, обнаружить остропроблемный характер художественного видения поколения.

Во все века и эпохи передовое искусство молодых художников выражало надежды, заботы и тревоги своего времени. Чувство радости, счастья мирной жизни, любовь, гармония человека с природой и самим собой, гневное осуждение тех, кто покушается на жизнь и созидательный труд людей,— в этих «вечных» темах искусства всегда воплощался духовный опыт поколений, и наиболее искренними, волнующими, убедительными были художники, обладавшие гуманистическим прогрессивным мировоззрением. Фестиваль, как никакое другое явление художественной культуры, ярко высвечивает эти уроки молодежного творчества. Выставка, экспонируемая в дни московского форума молодежи, убедительно это подтверждает. Необходимо подчеркнуть, что именно работы художников, откликнувшихся на широкий круг проблем современной сложной жизни планеты, придали выставке особую тематическую и образную широту, привлекли внимание широкого зрителя.

Множество проявлений современной действительности вдохновляет сегодня творчество молодых у нас в стране. Подобно своим сверстникам за рубежом, они стремятся запечатлеть на холстах многоликую реальность, окружающую их. Круг сюжетов, волнующих нашу творческую молодежь, включает в себя зримые приметы современной жизни советских людей. Это и героика строительства Байкало-Амурской магистрали, и впечатляющие своей гражданственностью трудовые будни молодых, воздвигающих масштабные промышленные сооружения по призыву Ленинского комсомола. Образы, созданные молодыми художниками 80-х годов, не только несут на себе явный отпечаток личности авторов — они выражают дыхание эпохи, они типичны для нашего времени, для нашего общества. Герои молодежных картин, скульптурных и графических композиций предстают своего рода коллективным портретом поколения созидателей, творцов светлого будущего своей страны. Это важно увидеть молодежи других стран. Ведь фестиваль — это не только праздник искусств, молодости, улыбок и цветов. Фестиваль означает новые, невиданные прежде масштабы общения людей разных национальностей, верований, убеждений.

Московский форум молодежи и студентов — это поистине гигантский международный конференц-зал, где каждый может обменяться своим мнением с представителем любой другой страны, делегаты которой прибудут в Москву. В Советском Союзе накоплен громадный опыт творческого общения художников разных национальностей. Наши молодые мастера кисти и резца — а у нас в стране бок о бок трудятся свыше ста больших и малых народностей — получили возможность полностью раскрывать свои творческие силы в контакте с художниками самых разных национальных традиций. Росту и усилению интернациональных связей в нашем молодежном изобразительном искусстве способствует множество факторов. Это и совместная работа художников братских республик в составе творческих бригад, когда наглядно осуществляется сближение разных национальных традиций, и профессиональные заинтересованные обсуждения, и дружеский обмен опытом во время рабочих встреч в домах творчества, и единство системы художественного образования, принятой в нашей стране, дающей равные возможности приобщения к секретам мастерства талантливым представителям каждой без исключения народности СССР. И этот опыт, накопленные принципы общения и культурного обмена очень важны для молодых художников всех стран.

Советская культура оказывает всемерную идейную поддержку тем прогрессивным молодым художникам, которые выступают за возрождение подлинно гуманистических начал реалистического искусства в своих странах, против космополитических тенденций модернизма. Идея, положенная в основу фестивального молодежного движения, акцентирует международную солидарность в отстаивании культурных и гуманистических ценностей.

И в этом смысле антиимпериалистическая направленность XII Московского фестиваля молодежи и студентов выражает насущные требования эпохи, надежды и чаяния миллионов людей на планете. Для его участников он станет незабываемым событием жизни, определившим личное участие в судьбах истории.

Фестиваль — праздник искусств

Наталья Уварова

XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве — событие большой важности, его значение выходит далеко за рамки молодежного движения. Фестиваль в Москве получит поддержку всех прогрессивных и демократических сил, всех, кому дороги идеалы мира и дружбы между народами. В соответствии с традициями фестивального движения на московском форуме юности каждый из дней фестиваля посвящен определенной теме. В Советском подготовительном комитете разработаны обширная культурная программа фестиваля, а также проект художественного оформления города. Каковы основные задачи и структура культурной программы? Как будут отражены в культурной программе традиции предыдущих фестивалей? С этими вопросами мы обратились в предфестивальные дни к руководителям Советского подготовительного комитета фестиваля.

Галина Ратникова,
директор культурной программы XII Всемирного фестиваля

Культурная программа — органичная часть общей программы фестиваля, она созвучна его политической направленности, его лозунгу «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу». Главная направленность всех советских и зарубежных выступлений — выражение гуманистического, прогрессивного характера искусства народов мира, которое наряду с новаторскими тенденциями сохранит и национальный колорит. Культурная программа фестиваля состоит из международной и программы страны-хозяйки. В распоряжение советских и зарубежных артистов ежедневно будет предоставлено более 100 концертных площадок.
В один из дней фестиваля планируется проведение международного театрализованного праздника «От фестиваля к фестивалю», задача которого — показать преемственность и развитие фестивального движения. В его программе — концерт «Песни Всемирных фестивалей», выступления артистов фестивальных городов. Впервые на Московском фестивале откроется Центр научной и творческой молодежи. Он включает 12 творческих мастерских: молодых художников, кинематографистов, деятелей театра, музыкального, классического и современного искусства, популярной и фольклорной музыки, политической песни, писателей и поэтов, пантомимы и клоунады, иллюзионистов, артистов цирка и эстрады.
Представители творческой молодежи примут участие в дискуссиях по проблемам развития всех жанров искусства и актуальным вопросам современности, обменяются опытом, встретятся с ведущими мастерами искусств. Карнавалом искусств, праздником творческой молодежи мира станет культурная программа XII Всемирного фестиваля в Москве.

Владимир Соловьев,
руководитель группы международных творческих мастерских Дирекции культурной программы

Опираясь на опыт проведения молодежных и студенческих встреч, мы выделили тот круг конкретных мероприятий, которые могли бы составить основу культурной программы. Это — гала-концерты национальных делегаций, национальные концертные программы, концерты фестивальных городов, художественные выставки, международный «Парк искусств», творческие мастерские. Культурная программа не будет носить соревновательного характера. Главной ее задачей станет знакомство с достижениями молодежи в области культуры, с традициями национальных культур, их самобытностью и богатством.
Одним из центральных культурных мероприятий станут гала-концерты национальных делегаций, знакомящие участников с особенностями культуры, фольклором и народными традициями стран-участниц. Здесь будут представлены самые разнообразные жанры — танец, пантомима, вокал, цирковое искусство.
Большим разделом культурной программы является международный «Парк искусств», который предполагается организовать в Парке культуры и отдыха имени М. Горького. Здесь можно выделить несколько зон: театрально-концертную, зону прикладного искусства и ремесел, сектор встреч творческой молодежи, зону отдыха и аттракционов. Особый интерес представляет зона прикладного искусства и ремесел, где художники-прикладники смогут продемонстрировать свое искусство и обменяться творческим опытом.
В программе фестиваля — праздник фольклорного искусства в Коломенском, где зрители увидят выступления фольклорных коллективов, народные ритуалы, обряды, игры. Народные умельцы из разных стран продемонстрируют тайны традиционных ремесел и промыслов. В дни фестиваля состоятся театрализованные представления: митинг-концерт, посвященный 40-летию Победы, митинг-концерт антиимпериалистической солидарности, театрализованный праздник «Слава труду», концертная программа «Европа — наш общий дом», посвященная 10-летию совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.
Все это делает программу фестиваля насыщенной и интересной.

Михаил Шмойлов,
руководитель группы обеспечения Дирекции культурной программы

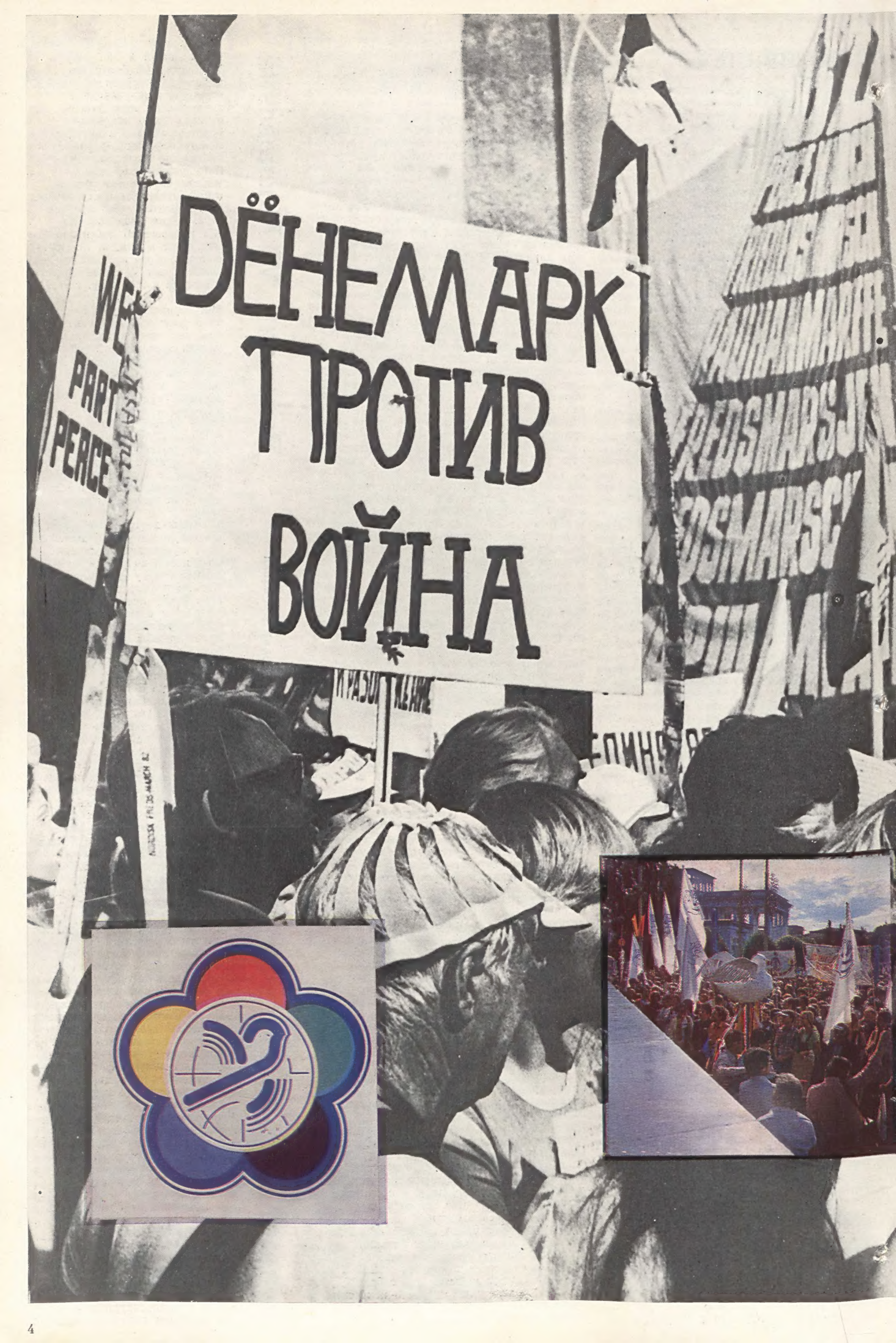
В Международном центре творческой молодежи (он будет размещен в Центральном Доме художника) в дни фестиваля будет проходить традиционная международная выставка и работать мастерская молодых художников. В экспозиции будут представлены произведения живописи, графики, плакаты, посвященные вкладу молодежи планеты в сохранение мира. Ожидается, что на фестиваль привезут свои работы большинство национальных делегаций. В соответствии с условиями проведения международной выставки, в ней смогут принять участие молодые художники, в чьих произведениях отражен девиз фестиваля «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу».
Интересной формой творческого сотрудничества молодежи станет работа фестивальной мастерской, где молодые художники смогут познакомиться с искусством своих коллег, с методами их творческой работы, обменяться опытом, в процессе совместного творчества завязать плодотворные дружеские связи.
К открытию фестиваля московскими издательствами будет выпущено большое число сувенирных памятных альбомов — и среди них особенно хочется отметить альбом «Красота юности», где собраны лучшие произведения мирового искусства, воспевающие духовную и физическую красоту и силу молодежи.

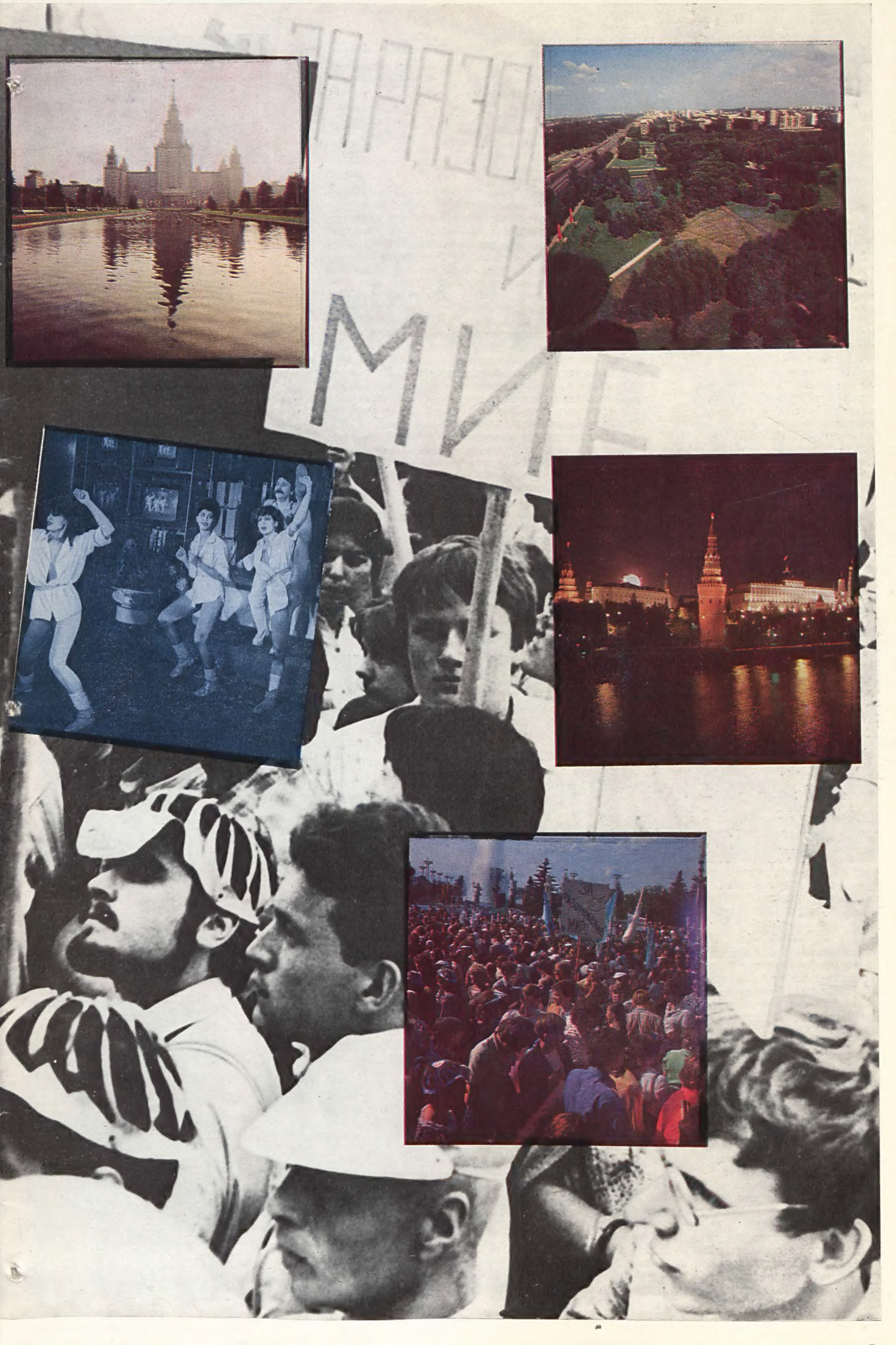
Вспомним VI Московский

Вспомним VI Московский

Ирина Бибикова

Проведенный в 1957 году VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов имел огромное международное значение. На него, демонстрируя свою решимость бороться за мир и дружбу между народами, в Москву съехались представители пяти континентов, что во многом определило грандиозные масштабы и своеобразный характер этого празднества. В дни празднования XII московского фестиваля молодежи в памяти невольно оживает образ предшествовавшего ему VI фестиваля в Москве в 1957 году. Фотографии и проекты оформления городских бульваров тех дней дают представление о том, как тогда художники видели праздничный город.
В Москве были нарядно декорированы не только центральные магистрали, но и вокзалы, куда прибывали девушки и юноши из разных стран, улицы, по которым они ехали, бульвары и площади, служившие местом для выставок, митингов, балов, парки и водные массивы, где проводились многочисленные тематические празднества.
У наших художников уже имелся достаточно большой опыт оформления народных празднеств, но работа по декоративному убранству Москвы к фестивалю поставила перед ними новые, сложные, но и очень увлекательные творческие задачи. Идеи мира, дружбы и братства народов надо было воплотить в изображениях не только ярких, эмоционально насыщенных, но и всем понятных, способных одинаково сильно воздействовать на представителей разных народов, различных национальных традиций, различных художественных вкусов. Вместе с тем здесь почти полностью отпадала словесная информация, игравшая большую роль во многих видах декоративного искусства. Вспомним о народном лубке, «Окнах РОСТА», плакате. Теперь, когда художники обращались не к советскому, а к массовому зарубежному зрителю, они должны были выражать свои идеи только в образах, причем в образах близких и понятных зрителю. Отсюда такое многообразное обращение к фольклорным персонажам и литературным героям разных народов, широкое применение всем понятного языка символов, эмблем, аллегорий. Море голубых флагов, бесчисленные изображения голубя — символа мира и эмблемы фестиваля — пятилепесткового цветка, олицетворяющего идею единства молодежи пяти континентов (автор проекта К. М. Кузгин) — эти изображения повторялись в бесчисленном количестве вариантов, от миниатюрных значков до грандиозных декоративных установок.
Оформление в большинстве случаев решалось не декорированием отдельных зданий, а созданием пространственно развитых больших декоративных ансамблей, объединенных одной общей темой и органически связанных с архитектурным или пейзажным окружением.


DĚНЕМАРК
ПРОТИВ
ВОЙНА
WE
PART
PEACE



В этот ансамбль входила и архитектура малых форм: красочно оформленные палатки, ларьки, трамвайные остановки, нарядно декорированные фонари и скамейки. Над улицами протягивались арки из воздушных шаров или гирлянд цветов, а по вечерам — световые потолки из тысяч разноцветных лампочек. Двигались окрашенные в пять цветов фестиваля автобусы, грузовики, легковые машины. На наших девушках были пестрые фестивальные платья, на приезжих гостях — красочные национальные костюмы.
Яркими декоративными акцентами входили в праздничное убранство Москвы огромные декоративные панно с фигурами девушек и юношей разных стран, символизировавшие дружбу народов. Живые двойники этих изображений, веселыми толпами бродившие по улицам нашей столицы, принимали активное участие в праздничном ритуале. Не было ни одной делегации, которая не стремилась хотя бы в двух-трех выступлениях показать образцы своего национального искусства. Все это создавало приподнято-радостную, творческую атмосферу народного празднества.

по-праздничному преобразовать общую предметную среду бульвара, привлекая внимание зрителя интересным сюжетом, ярким цветовым решением, убедительным театрализованным раскрытием образов, понятным без слов. Так, например, тема «Литературные герои на фестивале», положенная в основу оформления Гоголевского бульвара, в одном из вариантов (художница Ф. Севартьян) начиналась уже на Кропоткинской площади декоративной композицией, изображавшей фестивальную пристань с причаливающими к ней парусными судами, по трапам которых сходили персонажи классических произведений литературы. Дальше, на крыше павильона метро Кропоткинская предполагалось установить изображения трех мушкетеров, а центральную часть газонов Гоголевского бульвара украсить большими пятилепестковыми цветами — эмблемой фестиваля. Близкими к этому решению представали проекты оформления Тверского бульвара на тему «Сказки народов мира» (авторы — художницы А. Егоркина, И. Лаврова и другие) и оформление Суворовского бульвара на сюжеты «Русской литературы» (художники А. Орловский, М. Ве-

Праздничное оформление Москвы в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов



Рисунки Х. Бидструпа







Такая карнавально-праздничная атмосфера, может быть, особенно ярко проявлялась в оформлении бульваров, которому в основном посвящена настоящая публикация. Уже сами темы этого оформления: легенды, сказки и литературные произведения разных народов — раскрывали широкие возможности для художественного воплощения как созданных фантазией образов, так и всем знакомых, любимых персонажей мировой литературы. Помещенные на газоне, среди кустов и деревьев или на фоне уходящей вдаль перспективы аллеи, эти композиции были чаще всего решены в виде объемно-пластических декоративных установок, так как в природно-пространственном окружении всякое плоскостное изображение казалось бы чем-то инородным, не входящим органично в пейзаж.
Эти установки призваны были

лижанова, Е. Казаков — панно у Никитских ворот; макеты раскрытых книг с иллюстрациями и высокие обелиски, сложенные из множества томов на бульваре,— автор Г. Ткачев). Работа по оформлению Москвы к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов стала важным этапом в творческой жизни нашей страны. Новая тематика, новый зритель ставили перед художниками ряд сложных проблем, увлекали на поиски новаторских решений. Далеко не все из созданных тогда проектов были осуществлены, но уже сами искания особого вида карнавально-праздничного решения оформления, проникнутого идеями братства и дружбы народов, необычность тематических образных решений, широкое применение объемно-пространственных установок, несомненно, влили свежую струю в развитие советского оформительского искусства.





Панорама молодых. 14 новых имен

- *Павел Обух*
- *Наталия Борисенко*
- *Ольга Негневицкая*
- *Женис Молдабаев*
- *Елена Языкова*
- *Александр Нутович*
- *Татьяна Афанасьева*
- *Наталия и Владимир Бидак*
- *Ирина Яблочкина*
- *Марина Иванишвили*
- *Людмила Красюк*
- *Андрей Ильинский*
- *Игорь Несмиянов*

Редакция журнала «ДИ СССР» регулярно знакомит своих читателей с творчеством молодых художников. И на сей раз мы представляем 14 новых имен. Эта подборка специально приурочена к тому времени, когда в Москве будет проходить Всемирный фестиваль молодежи. В связи с этим праздником юности тема молодежи приобретает особую актуальность. Мы попросили Олега Николаевича Лошакова — заслуженного художника РСФСР, секретаря правления Союза художников СССР, заместителя председателя комиссии по работе с молодыми художниками и искусствоведами СХ СССР рассказать о задачах Молодежного объединения.

Союз художников — молодежи

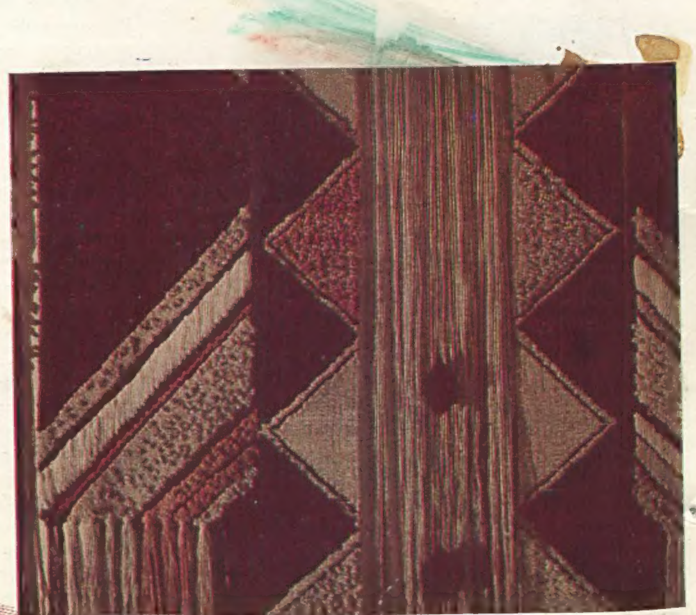
Во всех республиках есть сейчас сильные отряды молодых художников, которые подходят к искусству осознанно и внимательно, глубоко работают над современной проблематикой, над волнующими людей жизненными вопросами. Наследуя основной принцип отечественного искусства, они хотят разделить заботу обо всем, что происходит в мире. В этом пафос искусства молодых художников.
Сейчас уже вполне очевидно, что направление работы с молодыми художниками, заданное пленумом СХ СССР 1982 года, было правильным и плодотворным.
Из многолетнего опыта известно, что для художника самый сложный период — вхождение в жизнь после окончания учебного заведения.
Союз художников совместно с комсомолом взял на себя организацию работы со всеми категориями молодых художников. В этой деятельности участвуют и Академия художеств, и Министерство культуры; но у них несколько иные задачи и, соответственно, иные формы работы. Академия художеств может позволить себе работать только с избранными, наиболее талантливыми и перспективными, профессионально подготовленными; Министерство культуры также работает не со всей массой молодых, а выборочно. Одно время Министерство очень активно заключало с молодыми договора к выставкам, и это принесло свои положительные плоды. Но Министерство подчеркивает, что создаваемые молодыми работы должны иметь музейный уровень. Союз художников оказывается той организацией, которая кровно заинтересована в решении всего круга проблем, связанных с вхождением целого творческого поколения в художественную жизнь. У нас пока нет в стране другой организации, которая бы так широко подходила к решению всего комплекса вопросов. Речь идет не только о творческом развитии и самоутверждении, но и о конкретных нуждах молодых художников — о мастерских, обеспечении материалами, создании творческой базы.
Я уверен: не было бы такой заботы, мы имели бы сейчас совсем другое поколение молодых художников, другое искусство молодых.
Активное взаимодействие Союза художников с ЦК комсомола помогает молодым художникам ездить по стране, шире ознакомиться с жизнью. Это актуально в такой большой стране, как наша. Молодой художник начинает по-другому ощущать себя, свою социальную роль художника в обществе. Он получил возможность посмотреть на себя и свое творчество со стороны.
В конце 60-х годов мы сетовали на то, как узко видят молодые художники, как мало у них связей с современностью.
В начале 70-х годов, когда командировки приобрели массовый характер, заметно шире стал охват жизни, разнообразнее и глубже тематика произведений. Это заметно изменило облик молодежных выставок, которые к этому времени стали регулярными.
С начала 80-х годов очень заметно в наше искусство вошли заботы международного характера. Стало необходимо вести еще более серьезную работу в идейном направлении, чтобы помочь молодым художникам создавать политически значимое искусство, такое, чтобы трогало сердца людей во всем мире. Оказалось, что профессиональная подготовка молодых художников не приучила их к самостоятельной работе над публицистической тематикой, однако потребность двигаться в этом направлении у некоторых художников явная — об этом свидетельствуют проблемные работы на молодежной выставке, проходившей в ГДР.

Мы не сомневаемся, что актуальные проблемы современности, в том числе и политические, находят внутренний отклик у каждого художника. Но для того чтобы это переросло в творческие замыслы и воплотилось в работы, надо помогать вполне определенно и конкретно, особенно молодым. В этом смысле сложившаяся система подготовки к большим выставкам себя оправдала — это и просмотры предложений художников, их эскизов, подготовительных материалов; и заключение договоров, творческая помощь, приглашение в творческие группы, на творческие базы, в дома творчества. Создаются специальные молодежные творческие группы, как правило, тематические. Каждое поколение приходит со своим жизненным опытом, своими представлениями обо всем. Поэтому и формы работы с ними должны быть иными.
У нынешних молодых больше знаний, образованности, «наученности». У старших художников и учителя были другие, и жизненный опыт иной — не хуже и не лучше, а иной. Качественное сравнение поколений неправомерно. Но молодые унаследовали, хоть и по-своему, коренные принципы советского искусства, присущие всем поколениям художников. Молодым свойственно стремиться к новаторству, стремиться сказать свое слово в искусстве; но это новое слово обретает свою жизнь и плоть еще и потому, что основано на фундаментальных принципах нашего искусства. Именно взаимодействие всех поколений художников нашей страны составляет великое понятие «советское изобразительное искусство».
Очень интересны процессы развития национальных школ в республиках. 15—20 лет назад для национальных школ самой актуальной была региональная проблематика. Она и не утратила своей важности, но сейчас молодые входят в жизнь с более общими заботами. Проблематика становится более общей, но в способе творческого образного мышления мы видим национальные черты, претворенные уже на каком-то новом уровне. Развитие национальных принципов в творчестве молодых художников требует особого изучения. В этом убеждают примеры тех организаций, где молодым даны широкие возможности и права; это воспитывает их ответственность и перед творческим союзом, и перед судьбами искусства в целом, помогает двигаться в русле наших общих художественных и гражданских устремлений. Так, например, очень хорошо работают в Латвии. Здесь творческие связи с молодыми налаживаются уже в годы учебы, студенты старших курсов нередко участвуют в выставках разных рангов, в том числе всесоюзных и международных. В молодежное объединение они приходят уже сложившимися, зрелыми, приходят не только для того, чтобы что-нибудь попросить для себя, но для выполнения тех больших задач, которые стоят перед нашим советским искусством, перед республиканской организацией. Они сразу органично включаются в работу. Это и породило «латышский феномен» — образование целой группы замечательных молодых художников.
Если говорить о художниках-прикладниках, то работы молодых отличаются большим разнообразием материалов, технологий; тоньше стали нюансы чувств, шире круг идей, воплощаемых в предметный мир.
Широта охвата жизни — характерная черта молодого искусства 80-х. Художники ставят перед собой разные, порой неожиданные задачи. Они стараются не замыкаться в узкопрофессиональных заботах, а отвечать на вопросы, волнующие людей,— без этого искусство остается вещью в себе, пусть и интересной чисто формально, но не находящей отклика в жизни.





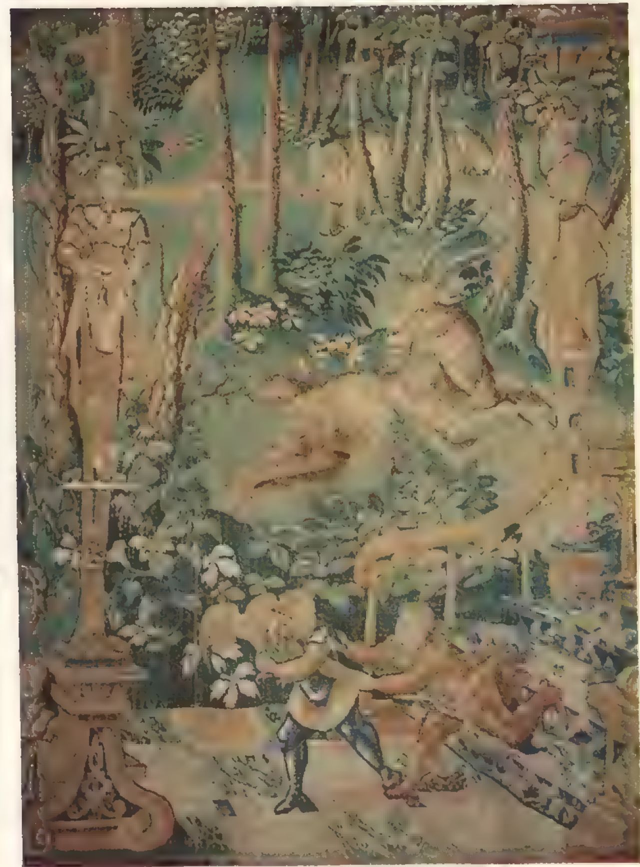






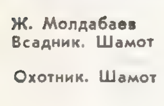






О. Негневицкая
Гобелен
«Весенний дождь»

Шпалера-вердюра
нидерландской
работы. XVI век
Реставратор
О. Негневицкая



Ж. Молдабаев
Всадник. Шамот

Охотник. Шамот



Ж. Молдабаев
«Кокшар». Шамот

На стр. 8

П. Обух
Роспись «Цирк»
Энкаустика
Фрагмент

Роспись «Цирк»
Фрагмент

Роспись «Цирк»
Фрагмент

Н. Борисенко
Гобелен «Деревья»
Фрагмент

Гобелен
«Цветущая Черкащина»

Павел Обух
Кишинев



Судьбу таких художников, как Павел Обух, обычно называют счастливой. Его родители, художники В. Обух и В. Зазерская — известные художники Молдавии. В разговоре о станковой и монументальной живописи республики их имена нельзя не упомянуть. Павел — выпускник отделения монументальной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. «Школа у меня была отличная — ленинградская», — говорит он о годах учебы. Семейная преемственность и серьезная школа — действительно счастливый шанс. Павел Обух использовал его сполна.
Работы Обуха привлекают внимание не только зрелым профессионализмом, но и характерностью почерка художника, своеобразием его видения. Если первая монументальная работа Павла — мозаика «Мир, труд, творчество» на фасаде Дома культуры Кишиневского комбината искусственных кож — выполнена профессионально грамотно, но не более того, то уже вторая его работа — роспись в фойе нового здания Кишиневского цирка — произведение подлинно мáстерское, артистичное. В таком качественном скачке нет загадки: роспись подготавливалась много лет. Свободная пластика «Цирка» узнается в сериях графических листов Обуха, богатая оттенками станковая живопись художника обернулась в росписи, выполненной в технике горячей энкаустики, глубиной и многослойностью цвета, плавностью тональных переходов.
Роспись покрывает стену белоснежного полукруглого фойе. В этой работе можно найти много достоинств, но все они вытекают из одного — из соответствия стилистики теме. Художник не игнорирует бесчисленных традиций, «накопленных» темой — фольклорных, изобразительных, литературных, кинематографических. Он строит свой цирк из кирпичиков, знакомых каждому с детства: разве можно представить себе цирковое представление без клоуна с пышным жабо и жонглера в клетчатом трико, без факира в высоком цилиндре и неуязвимого блестящего укротителя зверей? Художник, кажется, не забывает ни одного из цирковых атрибутов: фигуры окружены множеством вещей — колес и колесиков, шаров и шариков, занавесей, драпировок, лестниц, шестов, тумб, зонтиков... Это цирк не современный и не старый — вечный. Это искусство, граничащее с чародейством: недаром рядом с гимнастами, акробатами и музыкантами появляется смешная длинноносая ведьмочка-русалка с огоньком в руке.
Мир цирка, выверенный традицией и овеянный легендой, художник преображает со вкусом и фантазией. Образы, к которым он обратился вслед за многими предшественниками, которые должен был истолковать в сотый, если не в тысячный раз, трактуются на удивление свежо.
«Цирк» Павла Обуха радует как удачная вариация на тему всеми любимой мелодии: вспоминая мотив, мы по достоинству можем оценить оригинальность его интерпретации.
Многолюдная, многопредметная, яркая роспись подчинена четкому, хотя и сложному ритму. До мелочей продумано чередование гибких «гуттаперчевых» фигур — одни напоминают замысловатые и совершенные по очертаниям иероглифы, в других схвачена характерная пластика циркового артиста — балансирование, отточенные жесты, немыслимые повороты ловкого тела. Одной строчкой через всю роспись читаются движения облаченных в яркие перчатки рук с преувеличенно длинными пальцами, узор скрещенных ног в забавных остроконечных туфлях с помпонами и бантами, мотив улыбающихся отрешенных лиц-масок. Можно проследить объединяющие роспись ритмы полукружий, волн, спиралей, зигзагов.
В игру объемов и линий включаются и предметы, и детали одежд. Каждый предмет не только извлечен из реквизиторской на свет — он представлен, пластически осмыслен, из его формы художник извлекает максимум выразительности: складки драпировок перекликаются с гармошками жабо, талия виолончели вторит изгибу трубы. Если приглядеться, здесь много едва заметных деформаций, рождающих уподобления неожиданные, странные и красивые: львиная лапа круглится, как волюта ионической капители, копытце грациозной лошадки напоминает гриф скрипки...
Художнику удалось передать впечатление легкой забавы, которой представляется зрителю цирк: труд остается за кулисами, на сцене все возникает само собой, без напряжения, без учащенного дыхания. Это ощущение непринужденности исходит от всей работы: выполненная в сложной и кропотливой технике, роспись возникла как бы вдруг, невзначай.
«Цирк» остается пока лучшим произведением Павла Обуха. В недавней своей работе — росписи «Ковроделие» на фасаде административного здания Коврового комбината в Унгенах он утверждает себя не так смело и безоглядно, как в «Цирке», хотя и в этой работе есть много своего, найденного: интересна сине-коричневая гамма росписи, вдумчиво переработаны орнаментальные мотивы молдавского ковра. Хочется надеяться, что в будущих работах Павла Обуха еще ярче проявится то неповторимо индивидуальное, что, несомненно, есть в его таланте.

М. Аграновская

Наталия Борисенко
Киев



Девять лет тому назад, в 1976 году Наташа Борисенко окончила Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства. Она занималась на кафедре художественного текстиля, училась у опытных талантливых педагогов: М. Токарь, И. Боднара, Е. Арафикина, Е. Фащенко.
Наташа с гордостью говорит о том, что она воспитанница львовской школы ткачества и гобелена, для которой характерны совершенное техническое исполнение, сюжетная содержательность, четкость форм. Наташа Борисенко научилась многому — сама ткет, расписывает, вяжет, вышивает, работает в технике макраме, аппликации, хорошо рисует. Все это помогает ей совершенствоваться в искусстве художественного ткачества. Ее диплом «Ростки земли», выполненный собственноручно, обратил на себя внимание. Уже здесь наметились основные характерные черты творчества будущего художника, идущего в самостоятельную жизнь: тонкое понимание цвета, чувство динамики и линейного ритма, связь с традицией, хорошее владение техническими приемами. После окончания института Борисенко работает три года на кафедре, преподает основы композиции. И учится сама. Она серьезно изучает искусство классического гобелена, анализирует творчество известных художников-монументалистов. Это позволяет ей трезво оценивать свою работу.
Суть творчества любого художника трудно передать однозначно. В нем — своя мелодия, своя ритмика, свои излюбленные цветосочетания, свои композиционные приемы. Художественный текстиль Наташа трактует как сложное явление, в котором соединены ремесло ткача с образным мышлением художника, его поэтическим осмыслением мира, отражением социальных идей общества. Свое внимание, свой поиск и эксперимент художница сосредоточила на искусстве гобелена, с его монументально-изобразительным, декоративно-фактурным и объемно-пространственным решением. Отсюда и гобелены Наташи можно объединить в три группы: плоские, сюжетно-декоративные и объемно-пространственные.
Среди наиболее интересных сюжетных композиций — большой гобелен (5×3) «Цветущая Черкащина». Художница стремится сочетать традиционную технику гобелена и язык современного монументального искусства, достигая определенной мажорности его звучания, приводя их к пластическому единству.
В этом гобелене найден и соответствующий масштаб, передающий впечатление широты, необозримых полей, напоенных солнцем.
Образная выразительность гобелена достигается также удачной цветопластической проработкой. Белый, золотистый, красный и синий цвета ткачества вносят в пространство открытую эмоциональность, ясность, завершенность замысла. Наташа Борисенко имеет свой индивидуальный почерк, стремясь в каждой из работ выразить свое отношение к жизни, к окружающему миру.
Интересным и оригинальным по замыслу представляется композиция Борисенко «Музыка». В ней обыграна возможность объемно-пространственного решения гобелена, который наряду с плоскостно-изобразительными работами занимает значительное место в творчестве художников Украины. Здесь использованы фактурные и пластические достоинства льна, его натуральная окраска, благородство тона. «Музыка» представляет собой мягкую декоративную скульптуру: вертикальные объемы, напоминающие трубы органа, составляют пространственную композицию на тему музыки, которой подчинены пластика и ритм.
Художница подчеркивает, что обязана очень многим богатому наследию украинской национальной художественной культуры. В этом плане представляются интересными четыре декоративных коврика и гобелен, олицетворяющий ритмы и краски Карпат, созданные в 80-х годах. Предназначаются они для небольших жилых интерьеров, для долговечной жизни рядом с людьми. Поэтому художница сознательно лишает их монументальной патетики, призывая к созерцательности, радости, покою, раздумью.
Сейчас Наташа Борисенко работает над циклом «Деревья», состоящим из четырех небольших по размеру гобеленов.
«Я хочу, — говорит художница, — чтобы эти работы в законченном виде складывались в метафорическое высказывание о природе, ее вечности».
Процесс работы, поиск, упорный труд — залог встреч на предстоящих выставках с новыми работами Наташи Борисенко.

А. Роготченко

Ольга Негневицкая
Москва



Гобелены Ольги Негневицкой не поражают новациями техники, материала или сюжетных ходов. Добротно и спокойно выполненные, они все посвящены природе, и притом природе среднерусской, неяркой. Заснеженный деревенский дом, ствол просыпающегося весеннего дерева, букет полевых цветов, травы в нитях светлого летнего дождя, кленовые листья на вечереющей реке. Белое, черное, серое, охристое, синее. Но художник вникает в каждый изгиб веток и цветка, переживает как неповторимую ценность отсвет на воде и форму снежного сугроба. Бережность касания руки к пряже передается зрителю как особое лирическое чувство, заставляющее откликаться на эти работы, всматриваться в них.
За простотой и ясностью гобеленов Негневицкой зритель угадывает личность художницы, ее самозабвенное, но лишенное всякой позы отношение к творчеству. Эти свойства искусства Ольги Негневицкой оказались счастливо созвучны интонациям «молодого» искусства 80-х годов. И совпадение это тем более показательно, что возникло оно из источников прямо противоположных. Для большинства «молодых», выросших в атмосфере художественных школ, вузов и выставок, простота и камерность являются своего рода реакцией размежевания с усложненной поэтикой предшественников. Ольга же начинала как самодеятельный художник, и поэтому особенно ценно, что она удержалась от искусного подражания «большому стилю», чем так часто грешат художники-любители.

Она выросла в семье вузовских «преподавателей-технарей», окончила серьезный технический вуз, пять лет проработала инженером-математиком, в «свободное» время занималась акварелью и рукоделием — вязала, училась ткать. Но тяга к работе с пряжей, с цветом постепенно оттеснила все другие интересы, и в 28 лет она решилась поступить в ПТУ на отделение ручного ткачества. Совмещая это с работой, она еще умудрялась заниматься в библиотеке и в запасниках ГМИИ им. Пушкина.

Ее становление как художника кажется очень быстрым — вероятно, потому, что в искусство она пришла уже душевно взрослым человеком, которому было что сказать; оставалось только научиться говорить — немногословно, внятно и естественно. Она обращается к зрителю с ценностями непреходящими — добротного ремесла, органической связи со всем живым.
И недаром именно музей, работу музейного реставратора в ГМИИ им. Пушкина выбрала Ольга после окончания учебы — хотя соблазнов было много: ее однокурсники ушли мастерами-исполнителями в Худфонд или вообще предпочли свободное творчество, «выставочные работы», возможность работы для общественных интерьеров. Но Ольга счастливо умеет не разделять работы на творческую и скучную. О реставрации старинной шпалеры, о том, как надо готовить раствор дистиллированной воды и детского (непременно детского, щадящего!) мыла, как надо выхаживать пряжу и выбирать натуральные, растительные красители, она рассказывает поэтично, даже с нежностью. Шпалеры и гобелены, за которыми она ухаживает, готовя их к реставрации, вывешивая для просушки, открывают ей неисчерпаемые источники красоты и мастерства, создают духовную и творческую атмосферу жизни молодого художника: здесь ее «университеты». Но в своем творчестве ей удается избежать соблазнов стилизаторства, сохраняя негромкий, но собственный голос.

В. Вольпина

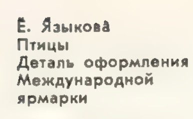
Женис Молдабаев
Алма-Ата



Отсчет творческой биографии казахского скульптора Жениса Молдабаева нужно начинать не с участия на выставках, хотя еще будучи студентом Московского государственного института им. Сурикова он активно выставлялся, а с 1975-го, когда ему была поручена работа над монументом «Павшим воинам-карагандинцам в Великой Отечественной войне». Ответственность за большую и сложную задачу потребовала от молодого художника мобилизации всех творческих сил, умения и профессиональных навыков. В ней отчетливо выразилась причастность автора к современным тенденциям всей советской скульптуры и казахской в частности. Здесь впервые заявила о себе приверженность скульптора к эмоционально наполненной, напряженной форме, четкости пластической идеи, лаконичной детали. Выполненный в выколотке по меди горельеф решал пластические задачи конкретной архитектурной ситуации. Внимание к реальным задачам городской среды — важное качество художника, проявившееся в этой первой большой работе.
В лучших станковых работах Молдабаева сохраняется достоверность образа, идущая от изучения характера натуры. Одна из первых работ, которая наиболее полно выражает пластические устремления скульптора, — «Портрет Кажимухана» (1976), профессионального борца, который выступал вместе с И. Поддубным. Человек легендарной силы, необыкновенной судьбы, бывший батрак, имя которого знали в степи от мала до велика, он во время Великой Отечественной войны, будучи уже пожилым человеком, устраивал в аулах представления, на собранные деньги построил самолет, который передал в дар летчикам. Четко и монументально построенный, этот портрет имеет ярко выраженные национальные черты. Скульптор дает почувствовать выразительность основных масс в самой структуре объемов, в мощной посадке головы, в строгой моделировке лица. Молдабаев убедительно передает характер индивидуального человека. Вообще скульптора привлекают личности неординарные. Так, в проекте памятника Амангельды Иманову (1975) героическое начало акцентируется романтизированной формой: национальный герой изображен в момент боя, его легкая, как бы взметнувшаяся ввысь фигура воспринимается и как поэтическая метафора, и как реальный сюжет военных будней. В конце 80-х годов художник начинает работу над памятником В. И. Ленину для города Темиртау. За 10 лет вырос в безжизненной степи этот гигант металлургической промышленности, город социалистической культуры, самый интернациональный в республике, в нем живут и работают представители восьмидесяти национальностей. Над памятником для Темиртау Ж. Молдабаев работает в соавторстве со скульптором Л. Ядринцевым, архитекторами Н. Койшибековым, В. Жерновским, В. Груниным. Авторский коллектив ставит перед собой сложную задачу — создать не только памятник вождю мирового пролетариата, но и отразить все перемены, происшедшие за годы Советской власти в Казахстане. Бронзовая восьмиметровая фигура В. И. Ленина, поднятая на пьедестал из красного гранита, станет центром большого архитектурного ансамбля; работа над ним продолжалась почти пять лет, и открытие памятника приурочено к 40-летию Победы над фашистской Германией.
Работа над крупным монументом увлекла скульптора, и он принимает участие во всесоюзном конкурсе на памятник в честь 250-летия добровольного присоединения Казахстана к России для г. Алма-Аты. Авторский коллектив: скульпторы Ж. Молдабаев, Е. Сергебаев, архитекторы Р. Сидалин, Н. Койшибеков, Ш. Валиханов, А. Кананов — получил вторую премию за создание проекта монументального комплекса.
Одновременно Молдабаев работает над проектом памятника девушкам — Героям Советского Союза Алии Молдагуловой и Маншук Маметовой (архитектор Н. Койшибеков). Скульптор делает два варианта. В одном выбран кульминационный момент боя: в силуэтах фигур, напряженных, словно готовый распрямиться лук, чувствуется мобилизация всех внутренних сил человека. Во втором варианте, наоборот, выбран момент отдыха — «Затишье», как назвал ее сам автор. Суровый облик девушек передает силу и стойкость бойцов, красоту и одухотворенность подвига. На конкурсе обе работы отмечены поощрительной премией и рекомендованы к осуществлению. Участие в работе над монументальными комплексами заставило Жениса Молдабаева во многом пересмотреть свое отношение к скульптуре.
Работа в международной группе скульпторов в Доме творчества «Дзинтари» ознаменовалась интересом к новому для него материалу — шамоту, в нем скульптор открыл возможности, отвечающие его сегодняшним поискам, пластическим устремлениям. Аскетизм пластических форм, повышенная выразительность силуэта передают сосредоточенную задумчивость «Путника», напряженность «Ожидания». Последние композиции скульптора можно рассматривать как попытку дать зримый эквивалент народного характера. Молдабаев не использует в керамике глазурь, соли, оставляя естественным цвет шамота, который ассоциируется с цветом степи. Во всех работах, выполненных художником в керамике, чувствуется стремление развивать и углублять изобразительно-пластические традиции казахского народа, переосмысляя их и используя лучшие достижения современной пластики.
Лауреат премии Ленинского комсомола Казахстана Женис Молдабаев ищет пути художественного воплощения гражданских и этических идеалов. Можно пожелать ему, чтобы он оставался верным этим ориентирам.

Л. Зоренко





Е. Языкова
Птицы
Деталь оформления
Международной
ярмарки



Куклы. Текстиль



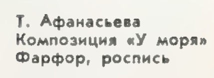






На стр. 12
А. Нутович
Волны. Стекло

Цветы. Стекло



Т. Афанасьева
Композиция «У моря»
Фарфор, роспись

Н. и В. Бидак
Чайный набор
Гжель

Т. Афанасьева
Чайник «Колокольня»
(Форма Линчевской)
Фарфор





Н. и В. Бидак
Фрагменты сервиза
«Лесная поляна»
Гжель







Елена Языкова
Москва



В 1976 году Языкова пришла на комбинат декоративно-оформительского искусства СХ СССР.
Деятельность оформителя крайне многообразна: он и организует интерьер, и, как правило, изготовляет вещи для него, он же украшает улицы. Приходится работать в разных масштабах, с различными материалами, использовать многочисленные технологии. Надо искать общие решения и выполнять конкретные задания. У Языковой есть привлекательная черта — она не подводит заказ под собственную, заранее выстроенную концепцию, не увлекается абстрактными решениями, а подходит к делу как-то по-домашнему — старается из имеющихся подручных материалов создать все, что необходимо. При этом она использует «технологии», которые в крови у женщин: вышивку, плетение, вязание, аппликацию. Однако результат далек от «домашнего рукоделия». Участвуя в оформлении Олимпиады-80, она задрапировала стадион «Динамо». Белые и сине-голубые полотнища окутывали здание и тянулись к Ленинградскому проспекту. Выглядело это празднично. Образные решения Лена находит в практике обыденной жизни, ее вдохновляют как природные формы, так и бытовые вещи. Кроме того, Языковой органично присущи чувство стиля, художественный вкус и необходимое дизайнеру качество — стремление к целесообразности. Все это делает ее работы доступными, не перегруженными смыслом, — недорого, ярко, весело, функционально.
Показательна новая работа Языковой — проект оформления интерьеров заводского общежития в Дубне.
В центре каждого из девяти этажей здания — холл. Это место встречи, своеобразный домашний клуб. Принцип оформления холлов один — унифицированные полки и ящики-мебель. Собственное лицо каждого этажа создается различным подходом к оформлению. Вот холл с условным названием «рукодельная комната»: здесь вышитые занавески, гербарии на стенах, аппликации. «Дооформить» интерьер должны жительницы общежития своими руками. В телевизионной комнате — войлочные панно с мягкими растительными мотивами. Приглушенные цвета (оттенки серого) создают ощущение теплоты и уюта. «Клуб меломанов», наоборот, эксцентричен: мебель обтянута джинсовой тканью, а на занавесках печать (как на сумках и майках) с изображениями эстрадных кумиров. Такая же печать на ткани, только текстовая — ведущий мотив оформления библиотеки. И так каждый холл — просто, демократично, неожиданно.
Как, пожалуй, у каждого художника, у Языковой есть своя творческая привязанность — она любит делать кукол. Смею утверждать, что все посетившие в 1981 году Всесоюзную выставку дизайна и оформительского искусства запомнили замечательную четверку огромных кукол. В ярких ситцевых костюмах, в лихих шляпах с бубенцами, задорно раскинув руки и белозубо улыбаясь, они возвышались в детском секторе. Смотреть на них зрителю, утомленному необычной выставкой, наполненной проектами, макетами и идеями, было чрезвычайно весело. Цель и задачи этой работы были понятны и без пояснений. Между тем у кукол был секрет — находящаяся внутри система горизонтальных трубок и вертикальных тросов позволяла придавать им различные устойчивые позы, складывать руки и ноги, так что дети могли свободно лазать по великанам-игрушкам. Эта работа, на первый взгляд дерзкая и легкомысленная, сочетала в себе и декоративность, и конструктивную функциональность. Кроме этого куклы стали шагом к достижению цели, манящей каждого дизайнера, — созданию вещи, формирующей пространство. Следующим этапом на этом пути стали декоративные птицы для выставки детского рисунка, проходившей в рамках Международной книжной ярмарки (1983 г.)
Птицы с полутораметровыми крыльями парили над залом. Тела их были выточены из белоснежного дерева, как у их прародительниц — северных русских щепных птиц. На крыльях из легких деревянных каркасов натянуто яркое батиковое оперение. Вот, собственно, и все. Простой, понятный каждому символ мира и детства, стилизация, придавшая мотиву русского народного искусства интернациональные черты.
Мы остановились всего на трех работах Языковой, разных по задаче, материалу, технике. В чем же индивидуальность автора? Сама Лена, кажется, меньше всего озабочена самовыражением, у нее нет станковых, тяготеющих к самоценности работ. Ориентируясь всегда на конкретного адресата, она вносит во все, что создает, свое умение, привычки, характер — веселый и общительный, наблюдения природы и быта, женственность наконец. Об этом хочется сказать особо. В нашем оформительстве и дизайне бесспорные лидеры — мужчины, и на выставках мужской рассудочный характер заметен — идеи, конструктивные решения, декларативность зачастую вытесняют эмоциональность и выразительность. На этом фоне работы Языковой останавливают внимание и радуют глаз теплотой и непосредственностью.

О. Кабанова

Александр Нутович
Кишинев



Александр Нутович — один из немногих молдавских художников, работающих со стеклом. Его отец, Филипп Нутович, первым в республике обратился к художественному стеклу, и Александр, после окончания художественно-графического факультета Одесского педагогического института, пошел по стопам отца. Ситуация, внешне благополучная для начинающего художника, была, однако, совсем не простой. С одной стороны — новый для республики вид искусства, отсутствие устоявшихся традиций, корней, школы.
С другой — постоянное сотрудничество с отцом, оригинальным, сильным, энергичным художником. Совместные работы Филиппа и Александра Нутовичей — композиция «Цветущая Молдавия», светильники в ювелирном магазине «Самоцветы», люстра в фойе ювелирного завода — стали заметным явлением в молдавском прикладном искусстве. Тем не менее молодому художнику было довольно трудно обрести и укрепить свои собственные авторские позиции.
Александра Нутовича, бесспорно, можно назвать состоявшимся художником. Не потому, что он обладает каким-то раз и навсегда выверенным почерком, который позволил бы, при взгляде на его работы, не раздумывая сказать: «Да, это Нутович-младший». Уверенность в его будущем и интерес к его теперешним работам вызывают как раз разносторонность художника, свобода, с которой он ищет, смелость, с которой оставляет найденное ради нового. Экспериментируя со стеклом, художник чувствует себя легко и непринужденно. Ему нравится пробовать, ему импонирует тот элемент неожиданного, непредсказуемого, который всегда присутствует в работе с гутой и заставляет художника постоянно перестраиваться, иногда вопреки первоначальному замыслу и тщательно разработанному эскизу.
Разнолики вазы Александра Нутовича: одни обвиты серпантином цветной нити, в других сгустки цвета вплавлены в массу прозрачного, чуть тонированного стекла. В трех небольших вазочках «Весенняя оттепель» все подчинено ассоциативному ходу: и форма — неопределенная, чуть оплывающая, и колорит — сочетание нежно-зеленого и синего с бело-голубым. А комплект ваз, названный автором «Осенние мотивы», решен совсем по-иному — форма сосудов ясная, отточенная, благороден блеск черно-золотистого, с металлическим отливом, стекла.
Александр любит сравнивать стекло с другими материалами. Обтекаемую, наполненную светом форму стеклянного сосуда он эффектно подчеркивает, надевая на свои вазы ажурный металлический пояс. В сравнении с графичным, кропотливо выделанным металлическим узором особенно выигрывает та импровизационность формы, которую ценит художник в гутном стекле. В декоративной композиции для студенческого клуба стеклянные цветы соседствуют с необработанным камнем грота, в других работах невесомое прозрачное стекло контрастирует с тяжеловесным шершавым шамотом.

Пространственные композиции «Волна», «Птица», «Рассвет» расположены на деревянных плитах. Теплая, почти необработанная фактура дерева оттеняет пышную, чуть вычурную пластику стекла. По пластическому рисунку эти композиции сложны, но по замыслу просты и убедительны. Художник берет характерную выдувную форму — несколько почти тождественных элементов: шаров, загнутых спиралей, налепов. Эти элементы он по-разному компонует, чередует, варьирует, складывая из них беспорядочно-буйное колыхание прибоя, раскрывающий лепестки красный цветок, птичью головку на изогнутой шее. Он примеряется к стеклу на разные лады, как будто задается вопросом: «Что может гута?» и тут же дает ответ.

В искусстве Александра Нутовича много направлений, поисков. Время покажет, что ему ближе. Как знать — быть может, черты, которые намечаются сегодня в творчестве молодого кишиневского художника, станут когда-нибудь отличительными чертами молдавского стекла?

М. А.

Татьяна Афанасьева
Ленинград



На Ленинградском фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова три цеха производят изделия, созданные молодой художницей Татьяной Афанасьевой. Работать на массовые серии очень трудно. Надо в совершенстве знать технологию материала, технологию производства, а это приходит не сразу.
В 1975 году, по окончании отделения керамики ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, Афанасьеву сразу пригласили на завод. И началось обучение фарфоровому делу. Только через три года появились первые самостоятельные вещи.
Постепенно Афанасьева приобретает свой почерк. Особенно проявилась ее индивидуальность в создании сервиза «Мансарда» (по форме С. Яковлевой). Своеобразие росписи этого сервиза создало молодой художнице репутацию мастера со своим пластическим и эмоциональным видением. В декоре «Мансарды» использован мотив раскрытого окна. Много места занимает светлое небо ленинградской белой ночи с четкими силуэтами домов, причудливых крыш, брандмауэров, шпиля колокольни Никольского собора. Вспоминается графика М. Добужинского к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского. У Афанасьевой эти воспоминания и натурные наблюдения выражены одновременно поэтично и рационально. Большое внимание уделено натюрморту на первом плане, в нем отражен быт мастерской художника — кисти, раскрытый альбом, старинные часы и свечи в подсвечниках... В характерах этих натюрмортов проявляются романтические настроения нашего времени. Однако в построении композиции, скупом применении цвета ощущается рациональное начало. Афанасьева строит композицию пятном по отношению к форме предмета. Роспись, сдержанная и насыщенная по цвету, заключена в строгую графическую рамку и ясно читается на фоне белого черепка.
Близкая Афанасьевой, как и всякому истинно ленинградскому художнику, тема города четко и величаво-торжественно выражена в композиции «Белая ночь». В последующих работах Афанасьевой решения росписи приобретают бо́льшую лаконичность, ощущения цвета становятся декоративнее. Чаще всего в пейзажах, заключенных в изящный овальный резерв, художница применяет цветовой контраст густо-зеленых и темно-синих тонов, соответствующих изысканным линиям сервиза «Воспоминание» (форма Н. Славиной). Ярко-оранжевая листва с люстром и черные силуэты стволов и ветвей деревьев четко ложатся в круглый резерв на крутых изгибах в сервизе «Золотая роща» (форма С. Яковлевой). В пластическом языке этих сервизов, выполненных под непосредственным впечатлением от натуры, романтическая сущность творчества Афанасьевой является нам в особой поэтической привлекательности. В этих и во многих других вещах мы видим, что художник, создавая определенное эмоциональное настроение, никогда не забывает выверить соотношение формы и росписи. Парадоксальное сочетание рационализма и приподнятого романтизма находит свое выражение и в сервизе «Под вязами». В свободной и одновременно строго рассчитанной росписи присутствуют и лирические нотки. Эти работы художницы явились удачной попыткой ввести пейзаж в роспись изделий для массового производства взамен привычных цветочных и орнаментальных мотивов.
Поток мыслей и наблюдений природы художница с поразительной непосредственностью сочетает в своих росписях с требованиями тиражного производства. И в этом также проявляется согласие ума и сердца, отличающее личность и творчество Татьяны Афанасьевой.

К. Бровчин

Наталья и Владимир Бидак
Гжель



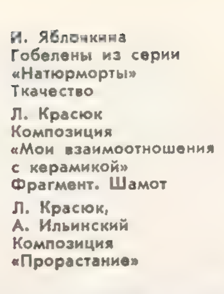
Надо согласиться, что для художника-профессионала работа на промысле — сложная форма деятельности. Здесь необходимо знать традицию изнутри, то есть в многообразии ее особенных технических и художественных приемов, и в то же время видеть ее по-современному свежо, рассматривать свое личное творчество в призме этой традиции. Как правило, это приходит не сразу.
В процессе вхождения в искусство промысла находятся сегодня Владимир и Наталья Бидак — художники Производственного объединения «Гжель».
В традиционный центр русской керамики этих художников, родившихся и выросших далеко от этих мест, привело очарованность гжельским фарфором, желание работать в присущей ему манере. Однако первое же произведение показало, что молодые авторы имели свое собственное представление о характере его современного развития. Работали вместе, сообща, дополняя один другого, смело трактуя возможности сегодняшней Гжели. Сервиз «Лесная поляна» (1979—1980) — первая работа В. и Н. Бидак — получился большим, хлебосольным, многофункциональным: раскладывался на столовый, пельменный, фруктовый. После массовых кружек и декоративных чайников, квасников, масленок эти вещи подкупали своим сугубо функциональным назначением, а повышенная нарядность декора и изысканность пластики сервиза отличались естественностью, невыдуманностью решения посудных форм и нисколько не противоречили традициям старой фарфоровой Гжели. То новое, что художники положили в основу своей первой работы, находилось и в определенной связи с современными вкусами — в то время мы заметно стали тяготеть к вещам уютным, рукотворным.
Сервиз значительно расширял гжельский ассортимент — селедочница, менажница, ваза-геридон и др. В пластических решениях этих изделий художники шли в большей степени от традиций европейского и русского фарфора XIX века, тогда как пельменница, масленка и другие предметы были выполнены в рамках народного понимания функционального объема — цельного, пластически мягкого и округлого. Не все в этом наборе было безупречным, но два важных момента удались художникам: в поисках более современных форм они не утратили чувства материала, причем придерживались при этом гжельского видения — были в них добротность, сработанность, связь с «глиняной» традицией, тактично скрытая в известной барочности форм сервиза; и что особенно важно — была достигнута ансамблевость всего набора. Впервые увидев отдельные вещи сервиза в выставочном зале на Кузнецком, я порадовалась поиску, смелости, достаточной зрелости молодых художников, усмотрела в этих предложениях новый возможный поворот в развитии искусства Гжели. Несомненно, вхождение профессионального художника в традиционный промысел — процесс обоюдосложный, но все-таки бо́льшая нагрузка приходится на художника. Сила традиции — в ее основательности, спрессованности, подчинить ее своим творческим интересам невозможно. Поэтому после достаточно самостоятельного и яркого выступления, во многом еще определявшегося дерзостью новичков, работа для Натальи и Владимира вошла в русло нелегких будней художника на промысле.
Сейчас трудно сказать, как оценивали это сами художники, но ряд их произведений свидетельствует, как они шаг за шагом становились частицей коллектива, точно отражая в своих работах находки и просчеты, присущие тогда гжельскому фарфору.
Художники разрабатывали типично гжельский ассортимент: масленки, подсвечники, чайницы, то есть такие предметы, которые дают возможность наиболее полно сочетать декоративность и функциональность. Их художники решали по установившейся в Гжели манере — откровенно декоративно, с большой долей изобразительного начала. Было видно, что традиция подчиняла себе молодых авторов, а постигая ее, они открывали в себе созвучные ей устремления. Так, выяснилось, что они любят фиксировать в вещи ее рукотворность, им импонируют такие гжельские черты, как декоративность, занимательность сюжета. Свое понимание гжельской тематики они реализовывали в мелкой пластике.
В настоящий момент творчество Натальи и Владимира активно протекает в русле общего развития современного искусства промысла и имеет разнообразные формы проявлений. В то время как Володя наряду с созданием новых наборов посуды занимается графикой, разрабатывает эскизы оформления общественных интерьеров Гжели, Наташа делит свое время между творчеством и занятиями по лепке и росписи с детьми. Вот уже пять лет ведет она эту необходимую для промысла работу. Начинала с детьми детского сада, а теперь на базе этого кружка при объединении организована детская художественная школа. Процесс обучения полон находок, открытий и для самого преподавателя. Он дает возможность Наталье глубже проникать в традиционный пласт гжельского искусства.
Наталья Бидак об искусстве Гжели говорит увлеченно, отстаивает его традиционные позиции. Она сторонник тактичного ввода в гжельское искусство современной тематики. Больше работающая над росписью, Наташа четко для себя определила характер живописного фарфорового декора: она видит его только кобальтовым, свободно развивающим традиции условного растительного и геометрического рисунка старой Гжели. Сервиз «Семейка» является в этом отношении определенным итогом работы Наташи с традиционным гжельским материалом. Автор решила все предметы на гармонии пластики формы, скульптурных украшений и живописного декора. Владимир продолжает осмыслять идею, с которой пришел на промысел, — идею создания функциональной Гжели, живущей активно и полноправно в современном быту. За время работы в Гжели художники претворили многое из своих замыслов. Правда, не все оказалось на должном уровне. Но хочется верить, что художникам под силу произведения, равные по смелости их первой заявке и основательности их кропотливой учебы у традиции.

Р. Мусина









И. Яблочкина
Гобелены из серии
«Натюрморты»
Ткачество

Л. Красюк
Композиция
«Мои взаимоотношения
с керамикой»
Фрагмент. Шамот

Л. Красюк,
А. Ильинский
Композиция
«Прорастание»





И. Несмиянов
Афиша спектакля
«Гамлет»

Сцены из спектакля
«Гамлет»

М. Иванишвили
«Торс». «Голова»











Ирина Яблочкина
Ленинград



Ленинградская художница Ирина Яблочкина наделена счастливой способностью легко и точно чувствовать возможности материала, с которым работает, быстро овладевать новой для нее техникой. Ее увлекают, и всерьез, искусства самые разные: окончив отделение художественного текстиля ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, Ирина довольно успешно выступила как керамистка, она много занимается графикой — рисунком и акварелью, выполняет декоративные панно и занавеси в технике батика, но главное ее пристрастие — гобелен.
Гобелены Яблочкиной ежегодно появляются на ленинградских выставках. Ее работы можно назвать камерными гобеленами — они всего в два-три раза превышают привычный размер мини-гобелена и рассчитаны на небольшие уютные интерьеры. Наверное, широта интересов художницы — причина того, что ее гобелены как бы «протягивают руку» другим видам искусства, но что бы ни напоминали гобелены Ирины — рисунок, витраж или картинку в детской книжке, — это прежде всего текстиль. Уподобления, сравнения и аналогии служат художнице для того, чтобы показать материал — его возможности, его своеобразие.
Одну из первых работ Яблочкиной — серию гобеленов-натюрмортов «Утро», «День», «Вечер» можно сравнить с живописными полотнами. Гобелены многоцветны, чувственно-конкретны. Художница пытается придать предметам осязаемость: подчеркивает объем вместительного кувшина, сочность крупных ягод клубники, свежесть розы в прозрачном бокале. Годом позднее появилась серия гобеленов «Витражи», в которой сближение разных видов искусства дает результат более интересный и неожиданный. Сотканное из капроновой нити полотно поблескивает, как цветное стекло. Пятна цвета обрамлены черным контуром. Это не только имитация металлических протяжек витража: четкий рисунок черных линий придает работе законченность, эффектно контрастирует с цветом. Крупный абстрактный узор уходит за раму, его можно мысленно продолжить, поэтому небольшие гобелены кажутся фрагментами монументального витража.
Гобелены «Пригороды Ленинграда» и «Зимнее утро» построены на тонких переливах цвета. Диптих «Пригороды Ленинграда» походит на оплывшую акварель. Так же как и в «Витражах», пространство гобелена не ограничивается сотканным художницей полотном. Пейзаж выходит за пределы белой тканой рамы: выплескивается из прямоугольника рамы пруд, вверх убегает радуга, откуда-то падают, постепенно растворяясь в тканом полотне, струи дождя. Выразительна фактура гобелена — художница лепит пейзаж нитью, словно ткет текстильный барельеф. Изображение выступает над плоскостью рамы, а в самом пейзаже кудрявая зелень деревьев, сотканная из объемных узелков, нависает над гладью пруда. В графичном гобелене «Зимнее утро» воспроизводятся узоры инея на стекле. Художница пользуется только оттенками серого и белого: чем светлее тон нити, тем более рельефно она выделяется над поверхностью полотна. Решение фактуры гобелена художнице подсказывает сам изображаемый предмет — его объем, поверхность, матовая или гладкая.
Очень уместными оказались найденные Ириной приемы в цикле из семи гобеленов «Старая сказка». По размерам гобелены этой серии повторяют формат детской книжки-раскладушки. Художница не имитирует детский рисунок, но она исходит из тех странных и убедительных правил, по которым рисуют дети: условность, обобщенность формы сочетаются со стремлением к крайней достоверности, наглядности, «всамделишности». Удачно вкомпонованы в плоскость гобеленов надписи-названия. Декоративная вязь букв, напоминающая о старательном и неумелом детском почерке, придает гобеленам интересный дополнительный ритм. Достаточно сравнить «Старую сказку» с «Натюрмортами», чтобы увидеть, как развилось за несколько лет колористическое чутье художницы. Гобелены «Старой сказки» богаты оттенками, тональными переходами, но они отличаются собранностью и стройностью цветовой гаммы, которой «Натюрмортам» все же недостает.
Ирина Яблочкина принадлежит к новому поколению художников текстиля — ее сверстники начали работать уже после того, как старшие коллеги открыли и продемонстрировали неисчерпаемые возможности современного гобелена. Среди смелых находок прошлых лет молодые художники могут выбрать и развить то, что им близко. Ленинградская художница мыслит современно, но эталон для нее — классика. Постигая прошлое и настоящее гобелена, она работает вдумчиво, серьезно, самостоятельно.

М. Сирота

Марина Иванишвили
Тбилиси



Немногоречивость композиций, постоянство тематического репертуара, отобранность пластических приемов — качества, свойственные произведениям Марины Иванишвили. То же и в обыденной жизни художницы, равной для нее творчеству и только творчеству, — стремление к безошибочной точности формулирования мысли в слове, интонации, жесте. В искусстве Иванишвили эта любовь к точности выражена в убедительной простоте и веской обнаженности выношенной образно-пластической идеи, порождающих ощущение, теза которому — молчание. Степень концентрации внутреннего пластического напряжения в произведениях художницы столь высока, что они не нуждаются в каких-то дополнительных, сюжетно-литературных или аксессуарно-декоративных «говорящих» элементах. «Настоящая скульптура — это молчание» — слова крупнейшего итальянского мастера XX века Марино Марини могли бы стать эпиграфом к творчеству Иванишвили.
Окончив в 1976 году Тбилисскую Академию художеств, Иванишвили работает в основном в области малой пластики. Но в пределах камерных размеров, в которые она, по ее собственному признанию, «втискивает свое стремление к монументальности», скульптор мыслит масштабами большой формы. В этом она верна пластическим традициям Грузии. И еще одна черта, свидетельствующая о прочной связи с основами национальной скульптурной школы, — стремление к охране суверенности пластики.
В пору видовых и жанровых взаимовлияний и заимствований художница ведет собеседование со зрителем исключительно на языке скульптуры, не выходя за рамки строгого пластического мышления. Ее жанрово-тематический диапазон ограничен и органичен. Это почти только обнаженная натура и портрет — два наиболее традиционных для пластики жанра. При всей «портретной» конкретности обнаженного тела (чаще всего это торсы) — предстают они во вневременном, самоценном, тяготеющем к вечности существовании. При всей остроте конструктивно-композиционной основы портретов (в лицах моделей Иванишвили всегда есть, как говорила Сарра Лебедева, «за что зацепиться») — никакой литературной подробности, мимического непостоянства, преходящей эмоции. И там, и здесь — состояние молчаливой углубленности, духовной отрешенности натуры, выраженное пластическим самоопределением объема в пространстве как целостной, плотной массы, пронизанной (если это изображение обнаженного тела) спиралевидным движением, которое ввинчивает форму в пространственную среду.
Отношение скульптора к пространству ярко выражено ею самой в полемически заостренной фразе, несущей в себе напряженное чувствование формы: «Субъективная причина обращения человека к скульптуре — это что-то вроде дефекта: гипертрофированное ощущение трехмерности». Именно это природное объемно-пространственное чувство определяет выбор автором самого «ортодоксального» и в то же время самого сложного профессионального языка — скупой, поэтически-лаконичной, чисто пластической лексики. В ее контексте не все равноценно — иногда чуть слишком заявляет о себе манера. Автор может прибегать к излишней акцентировке упругости формы, к аффектации ее движения, к предельному заострению ее чувственного характера, к демонстративному подчеркиванию архитектоники, но ни один прием не взят скульптором из арсенала смежных искусств. Когда рассматриваешь рисунки, медали, композиции Марины Иванишвили, созданные ею за десятилетие самостоятельной работы, отмечаешь как одно из основных качеств — постоянство.
В какой-то мере творчество художницы можно назвать даже однозначным. Она не бросается в круговерть стилистических тенденций и манер, ей неведомо искушение изобразительным рассказом, получившим, в условиях тотальной станковизации, широкое распространение в пластике 70-х годов (и это естественно — разработка нравственной проблематики в искусстве потребовала соответствующих жанровых форм). Иванишвили свято чтит «узкоцеховые» принципы художественного самовыражения, она высказывает себя в любви к пластической красоте человека. И в этом проявляется нравственный аспект ее искусства.
Жизнь фигуративного объема в пространстве воссоздается Иванишвили на непосредственном диалоге с натурой, но волевое начало автора столь велико, что пластическая концепция произведения, рожденная поклонением природе, в конечном итоге превращается в монолог о ней. Этот монолог — утверждение великой радости свободы человеческого духа и тела.

О. Костина

Людмила Красюк, Андрей Ильинский
Киев





Людмила Красюк и Андрей Ильинский работают совместно всего около четырех лет. Тем не менее их недолгое сотрудничество оказалось довольно плодотворным. Высокая профессиональная культура выпускницы Киевского государственного художественного института Л. Красюк, одной из лучших учениц академика Т. Яблонской на отделении монументальной живописи, и пластический темперамент А. Ильинского, художника-графика, окончившего в 1976 году отделение книжной графики Московского полиграфического института, неожиданно обретшего свое дарование в гончарстве, в сочетании с интеллектом и фантазией, присущими обоим, дали яркий творческий симбиоз.

Объединила этих художников керамика. Вернее, безграничная влюбленность в этот материал и самозабвенные поиски в глине, которые поначалу велись каждым самостоятельно: Людмилой — в лепной керамической пластике, Андреем — в гончарной сосудной форме. Их параллельные искания пересеклись в мастерской известного в Киеве художника Александра Миловзорова, которая в конце 70-х годов была своеобразной школой мастерства и духовным центром, сплачивающим молодые силы киевских керамистов. Счастливое это скрещение дало рождение новому, очень гармоничному творческому союзу.

После окончания института Красюк создала ряд крупных произведений в архитектуре общественных зданий, в которых она ставила перед собой сложные средовые задачи. Ею были сделаны витражи, мозаика.

Однако керамика Красюк представляется самым выстраданным, пережитым и своеобразным проявлением художницы. После участия в работе всесоюзного семинара керамистов в Дзинтари в 1980 году Красюк все больше отдается керамике. Ее работы трижды экспонировались на международных выставках керамики в Фаэнце: «Мои взаимоотношения с керамикой», «Неотправленные письма», «Адам и Ева» — станково-декоративные композиции, интересные сложным содержанием. Они с предельной искренностью раскрывали самого автора, обнажая мироощущение художницы, выявляли атмосферу ее внутреннего бытия и отношения с внешним миром.

Перечень работ, выполненных художниками в соавторстве, очень велик — глиняные и шамотные горшки, вазы, кубки, флаконы, кувшины, посуда, медали, а также композиции, отличающиеся откровенной неутилитарностью.
Люда тяготеет к созданию уникальных композиций, стремится ограничивать себя в количестве экспериментов.

Андрей в целом отталкивается от схемы гончарного круга, допускающей неограниченное количество вариаций, беспрерывную разработку темы сосуда и бесконечное экспериментирование.
На сложение стиля этих художников в большой мере повлияла античная и древнеславянская, так называемая археологическая керамика. Однако искать следы подражания или стилизации в их творчестве не приходится, скорее речь идет о пластических уроках древних мастеров, усвоенных молодыми художниками.
Темы сосуда развиваются ими на основе обдуманно конструктивных форм. Гладкая поверхность объемов декорируется либо отлитыми в гипсе рельефами, либо обычно цветными потечными глазурями. Наиболее активно эти художники пользуются таким видом декорирования, как лощение. Это делает сосуды не только красивыми, но и более прочными, водонепроницаемыми. Прием дымления также придает необычайную выразительность формам изделий.

Классические формы гончарных сосудов, обработанные лощением и дымлением,— такое открытое намеренное использование традиционных средств имеет целью возродить вкус к простым и величавым вещам.

З. Чегусова

Игорь Несмиянов
Киев

В конце 1984 года в Киевском театре драмы и комедии состоялась премьера спектакля «Гамлет» В. Шекспира (режиссер — заслуженный деятель искусств УССР Э. Митницкий). Этот один из самых молодых театральных коллективов города разместился в здании бывшего кинотеатра. Пока зрительный зал не реконструирован, спектакли проходят в фойе, тесный прямоугольник которого оснащен только световой аппаратурой и ста тридцатью зрительскими креслами. Условия определили сценографическое решение Игоря Несмиянова. Он главный художник театра и, оформив большинство спектаклей идущего репертуара, вполне освоил специфику своей сцены. Художник стремится пластически развить основную идею безрамповой сцены. Его работы получили признание зрителей: макеты к спектаклям «Настасья Филипповна» по роману Ф. Достоевского «Идиот» и «Закон вечности» по роману Н. Думбадзе экспонировались на «Пражской квадриеннале-83», а оформление «Манон Леско» В. Незвала было отмечено дипломом Министерства культуры СССР.

Когда в театре идет спектакль «Гамлет», у лестниц, ведущих в зал, стоят контейнеры с надписями — «Театр драмы и комедии», «Реквизит», «Костюмы», с названиями спектаклей. Это важно, так как ящики являются и основным элементом оформления спектакля.
В зале игровая площадка, с трех сторон стиснутая зрителями, покрыта металлическими плитами. С началом действия актеры вносят кофры, такие же, из поблескивающего металла. На сцене контейнеры не утрачивают своей функциональности. По ходу спектакля из них вынимаются различные детали оформления. И как вещь истинно театральная кофр тоже «играет», становясь троном, сиденьем, постелью, гробом... Сценография стилистически созвучна «походному» театру — из пьесы Шекспира. Так же изобретательно могла использовать дорожные кофры для представления в Эльсиноре бродячая труппа актеров.
Языком фактуры заявлена роль Клавдия в этом спектакле. Гладкие, опасно скользкие поверхности жестких, угловатых форм, изломанный, скачкообразный ритм — все собирается в нечто целостное — в мир, захваченный Клавдием. Это его территория, его «отравленная сталь» оружия и бокалов с ядом, его жестокий расчет, ощущаемый в прямых жестких линиях, мертвом блеске металла.

Постановщиками введена в спектакль сцена похорон короля. С гроба-ящика, выносимого придворными, Клавдий воровским жестом стаскивает корону — знак власти. В театральной игре с кофром соприкасаются оба мира — мир жизни и мир смерти. Обыденная вещь становится атрибутом трагедии. Закованный в металл крошечный планшет сцены напоминает «землю, где не разместить дерущихся и не зарыть убитых...», превращается в кладбище боровшихся за власть, а в финале, когда кофров на сцене нет, — в безжизненное холодное опустошенное пространство.
Форма спектакля мобильна. Она дает возможность выстраивать композиционно разнообразные, всегда пластически определенные мизансцены. Художник в каждой из них стремится наиболее выразительно «подать» актера. Фигура актера в окружении правильных геометрических форм, на фоне металла и черноты сценического пространства, на расстоянии вытянутой руки видна зрителю до мельчайших подробностей. Такой подчеркнутый «крупный план» актера обусловил костюмное решение спектакля.
Художник придает костюмам персонажей простые силуэты, цельные формы. Куртки и брюки прямого покроя из черного бархата у мужчин, длинные, свободные платья из черного трикотажа у женщин. Художник стремится к цельности общего впечатления — детали скупы. Костюм Гертруды вызывающе обнажает плечи, но в некоторых сценах (например, в сцене с Гамлетом в спальне) дополнен накидкой. У Офелии — полупрозрачное платье с длинными, расширяющимися книзу, обреченно опадающими рукавами. Фортинбрас слегка отличается от обитателей Эльсинора — простеганный рельефный верх, белые манжеты. Костюм Призрака иной только по цвету — он пепельно-серый, будто истлевший.
К основным костюмам по ходу действия добавляются разноцветные воротники-фрез. Придворные легко меняют их, как маски: черные — к трауру, белые — к свадьбе Клавдия, красные — к пиршествам. Только Гамлет и Горацио не участвуют в этом маскараде.

Художник отказывается от исторической конкретизации костюма во имя полной свободы движения актера. С помощью черного цвета, обобщенной формы, простого силуэта воротника костюм собирает зрительское внимание на лицах исполнителей. Немногословность костюмов не заглушает образного звучания фактуры металла, поддерживает зрительную целостность оформления.
Это оформление не бесспорно. «Гамлет» В. Шекспира безусловно не исчерпывается содержанием, вложенным в сценографию. Работа Игоря Несмиянова заслуживает внимания прежде всего своей абсолютной органичностью постановочной концепции, манеры актерской игры; пониманием специфичности пластического воплощения «масштабной» драматургии на камерной по своей сути, малой сцене.

И. Король

Круглый стол «ДИ»

Клуб молодого художника — реальность и идеал

От редакции

Творческие клубы (не только молодежные) еще никогда не были предметом обсуждения, не попадали в поле общественного внимания — и это несмотря на то, что они существуют уже давно и выполняют очень важную, как нам кажется, функцию в структуре художественной жизни творческой молодежи.

Можно сказать так: клубные вечера занимают промежуточное положение между регулярной и по преимуществу замкнутой будничной жизнью художника в мастерской и открытой по своему характеру, но достаточно редкой праздничной жизнью на выставке. Мастерская и выставка — места



хоть и различные по доступности, но достаточно понятные по своему назначению. Клубные же заседания, привлекая к себе в последние годы повышенное внимание, остаются несколько загадочным образованием, не имеющим четких границ. При этом не исключено, что неопределенность клубного статуса сама по себе не является недостатком. Динамичность клубной жизни, импровизированный характер выставок и выступлений, широта избираемых для обсуждения тем, подвижный состав участников — все это, может быть, не столько минусы, сколько органические особенности нормальной клубной деятельности. Ведь как бы ни готовились заранее те или иные заседания, как бы ни взвешивались все «за» и «против», вызванные обращением к актуальным проблемам дня, клуб только тогда оправдывает свое назначение, когда его участники сами, изнутри определяют ход работы. Ее активность, широта и глубина находятся в прямой связи с реальной значимостью обсуждаемых событий искусства. Новые неопробованные и потому будоражащие воображение художественные явления наших дней, забытые имена художников минувших десятилетий, творческие поиски ведущих мастеров современности, впечатления от поездок по стране и за рубежи нашей Родины, сложные, уводящие в глубь веков исследования искусствоведов или не всегда, может быть, доказательные, но привлекающие горячей заинтересованностью суждения критиков — все это вбирают в себя клубные заседания. Но главное — на них возникает то, ради чего, собственно, и затевается вся хлопотливая, каждый раз начинаемая с чистого места, работа организаторов — творческое общение.

В мастерской молодой художник остается один на один с собой и своей работой. Он, разумеется, может пригласить к себе друзей и художников-единомышленников, обратиться к одному или нескольким критикам, и тогда в мастерской может состояться заинтересованный творческий диалог или разговор-обсуждение. Но о живом и наглядном сравнении произведений разных авторов в одном зале тут не может быть речи. Другой полюс — выставка и ее обсуждение. Такое случается нечасто, а потребность в профессиональном и заинтересованном творческом общении всегда существует. Существует, надо полагать, даже тогда, когда на словах декларируются полная незаинтересованность, независимость и самодостаточность.

Вот почему, выбирая тему «круглого стола», который затронул бы проблемы художественной жизни творческой молодежи, мы остановились именно на клубах. Нам казалось, что в этой теме, как в фокусе, должны сойтись многие вопросы, которые требуют общественного внимания.

Ирина Лаврова

художник, председатель московского клуба молодых художников

Наш клуб молодых художников и искусствоведов возник в 1978 году, и сразу определились формы его работы. Это выставка и разговор, тема которого выработана заранее на правлении клуба и обозначена в книжке Дома художника. Всё — других форм пока нет. Были вечера, выстроенные конструктивно и тщательно подготавливаемые, бывали и более стихийные; некоторые посвящались вечным проблемам: что есть пластика, что есть форма и содержание? Другие собирались на темы более частные: «музыка и живопись», «театрализация и игра в искусстве». В любом случае обязательное условие — чтобы клуб слышал тенденции современного искусства и они, эти тенденции, определяли ход обсуждения. Тогда клуб отражает реальную картину художественной жизни, хотя и неполную,— и это его недостаток — однако, вот, идут же, идут целые заинтересованные толпы. Интерес к клубным вечерам поднимается иногда до энтузиазма, иногда падает до нуля.

Что же приводит на эти малые и короткие выставки, превращает художников в ораторов и слушателей? Может быть, смысл клуба в том, что он может вместить каждого с его проблемами, и если так, то клуб — продолжение мастерской, место, где можно проявить себя и в то же время видеть себя в среде, осознать среди других. Я думаю, это один из смыслов клуба. То есть, я думаю, что не только потребность увидеть новые работы, неожиданную экспозицию, но и потребность в разговоре, и в разговоре важном, насущном, делает клубные встречи такими посещаемыми.

И тут парадоксальная закономерность: казалось бы, нужнее всего это тому, кто ни себе, ни другим не ясен и не виден. Но он-то как раз вял и нелюбопытен, и не приходит, и не несет работ, и не спрашивает ни о чем. А приходит тот, кто любознателен и энергичен и хочет говорить и думать. То есть в клубных общениях, если они осмысленны и напряженны, возникает, может быть, та особенная драгоценность — энергия души, которая делает художника живым и отзывчивым, видящим и слышащим, которая в конце концов и приносит ему вдохновение.

На чем строится успех клубных вечеров? Во-первых, дискуссионность. Это нерв клубного вечера. Что ее рождает? Наличие позиции или тенденции, или осознанной точки зрения, если угодно. Необязательно разных позиций, но обязательно своей у каждого участника. Тогда единомышленники так же интересны друг другу, как и противники.

Во-вторых, злободневность. Но она так тесно переплетена с вечными вопросами, что составляет с ними парадоксально нерасторжимое соединение. Вечные проблемы обеспечивают глубину, духовность клубных обсуждений, их неслучайность. А злободневность — это насущность, то, что «высекает искру». А главное — клубное общение само создает, рождает, генерирует новые проблемы на глазах у публики. Это его цель и роль. Вряд ли эти проблемы могут быть решены тут же (это не одномоментное усилие), но вопрос поставлен, а ответ может получиться позже, в мастерских, за работой. Это еще один смысл клуба, и эта его роль очень существенна.

Рахмон Шадыев

художник
Ташкент

Я могу рассказать о нашем клубе «Ильхом». Фактически он существует уже десять лет. Там не только художники, но и молодые артисты, архитекторы, работники кино, в общем он очень обширный, наш «Ильхом». Работа изосекции включена в план Союза художников и ведется непосредственно в контакте с Союзом. У нас в Ташкенте выставочных залов всего три-четыре, а у клуба — отдельное здание, и в нем выставочный зал приблизительно 100 квадратных метров. Кроме обязательных обсуждений выставок там еще бывают встречи, например, художников с актерами, и все это иногда даже транслируется по телевизору (есть у нас такая специальная ежемесячная телепередача «Молодежный клуб «Ильхом»).

И если работа ведется интересно (например, в прошлом году было несколько очень интересных выставок), можно уверенно сказать, что на обсуждения приходят все. А если выставка неинтересная, то, конечно, никто не придет. Тут без подделки. На обсуждения в клуб обязательно приходят старшие, мы их приглашаем.

Естественно, у нас в плане Союза художников очень много встреч с артистами, гостями из Союза композиторов, с известными узбекскими прозаиками. Кроме того, бывают информации: наши референты рассказывают, например, о работах ленинградцев и москвичей. Мы можем собраться клубом у какого-нибудь художника и там, на фоне новых работ, ведем разговор. Это может быть не включено в программу, а может быть и включено. Но все это часто очень интересно. Я думаю, для молодых можно сделать еще много, если будут стараться те, кому это поручено, если смогут на этой работе максимально проявить себя, не жалея сил.

Ирина Ило

художник
Таллин

У нас в Таллине все немножко по-другому: нам необязательно встречаться в специальном клубе. Город маленький, все, кто получил высшее или среднее художественное образование, обычно знают друг друга; кто учился на соседних курсах (дизайна или прикладного искусства) — если не друзья, то уж, конечно, знакомые. И со старшим поколением то же: многие преподаватели не намного старше студентов. Так что контакты очень тесные.

У нас в молодежной секции 150 членов; секция собирается два раза в месяц, и путем опроса выясняется, кого бы хотели видеть в следующий раз. Человек приходит, рассказывает о себе, ему задают вопросы, происходит свободная беседа. А с тех пор как в Таллине стала проводиться неделя изобразительного искусства, на какой-то короткий период каждый художник может

показать свои работы прямо около стен старого города. Летом того года был сделан такой эксперимент — в одном из двориков старого города работали керамисты, прямо у всех на глазах изготовляли изделия и тут же их продавали. Может быть, в следующий раз так же сделаем с текстилем. Обычно публика что-то спрашивает у художников, завязываются дискуссии.
Еще в Таллине есть экспериментальное ателье графики, где молодые могут работать свободно, наравне со старшими. И это тоже маленький клуб, потому что все всегда говорят между собой, спорят, обсуждают, обмениваются новостями.
Еще у нас организуются семинары. Один из них организует молодежный журнал «Модус». Туда приглашают не самых молодых, а тех, кто уже нашел себя. Это молодые психологи, архитекторы, они выступают с докладами о своей деятельности. Еще ЦК комсомола Эстонии организует молодежные дни, когда в разных концах республики собирают ребят, окончивших школы и техникумы, и мы там тоже бываем, организовываем выставки, проводим беседы.
Есть у нас еще Дом писателей и Дом кино. В Доме писателей раз в месяц проводятся интересные вечера, туда тоже приходит творческая молодежь, те, кому это интересно (специально никого не приглашают). А в Доме кино внизу постоянно устраиваются выставки, там все время экспонируются молодые художники, фотографы, а рядом в маленьком зале проходят просмотры. Там тоже домашняя обстановка.
В такой естественной обстановке всегда есть возможность по-настоящему общаться.

Иван Лубенников

художник

Мне вообще кажется, что если речь идет о профессиональных клубах молодых художников, то их должно быть несколько, а не один, и это должны быть клубы по творческим пристрастиям. А если один клуб — то не художников, а вообще молодежи, просто молодых людей, которые хотели бы повышать свой эстетический уровень, общаться с поэтами, художниками. Здесь бы стал вопрос не о пристрастиях, а о цеховом начале: уж коли ты художник, то должен отвечать перед не-художниками за все изобразительное искусство, чему бы ни отдавал предпочтение.
В таком общем молодежном клубе, при широкой его рекламе, можно было бы обеспечить приток творческой молодежи, массу народа. Выставки, обсуждения, просмотры кинофильмов, каких-то новых, не идущих широким экраном, «спектакли после спектакля» и т. д.
Это должна быть чисто демократическая структура: если тебя что-то интересует — приходи — здесь будут люди, которые в этом что-то понимают. Это как бы идеальная формула молодежного клуба.
А клуб художников может быть только по интересам, то есть клубом единомышленников, а то я не представляю, о чем мне говорить с художником другого направления, хотя он и мой ровесник: я вот пытался на выставкоме что-то объяснить — как об стенку горох. Может быть, он, мой оппонент, и прав — но мы говорим о разных вещах. А быть в искусстве непредвзятым невозможно и неправильно. Потому что в основе всех взаимоотношений в искусстве (или по поводу искусства) должна быть прежде всего общая программа — иначе ничего не получится.

Павел Малиновский

художник

Мне кажется, что наиболее эффективной формой молодежных клубов художников должны быть такие, как бы сказать, симпозиумы с показом как можно более широкой панорамы сегодняшнего искусства. В клубе должна быть налажена и информация о текущих зарубежных выставках и о творческой жизни республик, и функционировать обширная слайдотека. Конечно же, должна быть и естественная форма общения и периодически — какое-то событие, которое будет собирать по-настоящему заинтересованных друг в друге людей. Как оно будет спровоцировано, как организовано — сложный вопрос, но мне кажется безусловным — это должно быть общение как раз не только среди единомышленников, но среди как можно более широкого круга разных художников.
Сейчас наши однодневные клубные выставки и обсуждения редко приносят удовлетворение, потому что от каждого вернисажа, каждого обсуждения всегда слишком много ждешь. А если бы это была просто текущая жизнь, но достаточно интересная, то, возможно, постепенно сформирована была бы и привычка к профессиональному и человеческому общению. Причем формы такой постоянной клубной жизни могли бы быть самыми разными — это и декларации эстетических программ, и, скажем, широкое анкетирование, когда все участники отвечают на много вопросов социального и эстетического плана. В любом случае мне кажется главным — чтобы фигура автора, художника выявлялась и обрисовывалась как можно более полно. Здесь и какие-то лекции могли бы читаться авторами, если художник на это способен и хочет.
Короче, если позволено мечтать — я мечтал бы о каком-то, ну, скажем, «ангаре современного искусства», где бы каждый мог выставиться и показать то, что считает нужным. Тогда сама собой организовалась бы реальная, живая атмосфера общения.

Александр Рукавишников

скульптор

Конечно, хотелось бы, чтобы клуб жил органичной жизнью, и лучше всего — чтобы он был местом, где бы можно было легко сделать выставку. Я только побаиваюсь обсуждений. Не потому, что редко соглашаюсь с тем, что говорят, а потому, что художники — люди ранимые; молодые ведь могут сникнуть после критики, начать развиваться в другом плане, чем это художнику присуще. А мне кажется, самое главное для художника — внутреннее отношение к искусству, спонтанное восприятие действительности и того, что выходит из-под его рук. Вот на это и надо полагаться — на себя. Я не думаю, что великие когда-либо относились серьезно к обсуждениям и менялись после них в лучшую сторону.
Есть безусловный смысл выведения художественной жизни из мастерских. Но не только посредством клуба. Потому что клуб — это в своем роде затея элитарная, для избранных, туда обычно ходят завсегдатаи. Я не люблю ходить в клуб, да и не стал бы ходить туда, где собираются одни художники. Хотя, может быть, клуб и формирует новые представления, новые отношения, как здесь говорилось. Но есть опасность варки в собственном соку. Во всяком случае, я думаю, главное — чтобы клуб не превращался в место, где можно безвольно жаловаться друг другу, что где-то кого-то не взяли на выставку. Чтобы клуб не стал местом пустых разговоров, которые не только не могут рождать стимула к работе, а наоборот, сдерживают и тормозят. На такие разговоры порой тратится энергия, которую лучше бы направить на создание новых работ.

Татьяна Назаренко

художник

А я хочу сказать другое. У всех есть свои постоянные клубы, места для встреч — у литераторов, кинематографистов, в ВТО, в ЦДРИ. Только у нас нет. После обсуждения выставки мы порой скитаемся целый вечер в поисках, кто бы нас приютил в какой-нибудь мастерской поблизости, чтобы поделиться впечатлениями. Да что говорить: в Центральном Доме художника первый этаж — кафе — отдан парочкам из соседнего Парка культуры, а художнику, если даже достоишься за чашкой кофе — приткнуться негде, не то что вести профессиональный разговор.
Раньше я любила, когда ко мне в мастерскую приходили знакомые: я могла работать, принимая участие в обсуждении интересующих меня проблем. А сейчас уже не могу себе представить работу в такой ситуации. Может быть, это возрастное? Кажется: так мало времени на работу. Но я с удовольствием хожу к другим в мастерские.
Конечно, это не значит, что все члены молодежного объединения одновременно будут сидеть в клубе каждый вечер. Но иметь место, где люди могли бы собраться, поговорить о своих проблемах, увидеть свои работы на выставке — очень важно. Причем, вы знаете: молодежь не очень идет сейчас в шикарные молодежные дворцы, выстроенные специально, и, может быть, не надо создавать такие громады. Я не знаю, каким должен быть клуб молодежного объединения. Если там будут роскошные спортивные залы, концертные, ресторанные, то он, может быть, не будет местом, где люди захотят творчески пообщаться. А это очень требуется художникам. Наверное, не только молодым.

Сергей Шерстюк

художник

Я думаю, решая проблемы клуба, надо исходить из того, как существует мастерская — место, где часто собираются художники, люди, близкие по творческому напору, хотя, может быть, и далекие с точки зрения стилистических традиций, в которых они работают. Я не пытаюсь спорить с Лубенниковым, но думаю, что нам не нужны клубы «по пристрастиям», наоборот: мне кажется важным, чтобы в клубе не было «главенствующих тенденций», чтобы каждый художник сталкивался с художниками противоположного направления. Это должно быть место, где могли бы происходить неожиданные встречи, случайные столкновения, в общем нечто спонтанное, что всегда связано с творчеством. Чтобы был именно клуб художников, а не клуб творческой молодежи, и он должен напоминать в какой-то мере...— вернее, не напоминать, а быть моделью творческого процесса. Ведь что отличает мастерскую? Что в ней заложена идея реализации. А вот на моей памяти обсуждался замысел создать молодежный клуб при ЦДХ — так там идея реализации сразу же отступила на второй план. Оказались главными всякие побочные вещи — стал получаться клуб для отчета или клуб для отдыха. А хотелось бы, чтобы клуб представлял именно какую-то... платформу развития творческой потенции. Так мне кажется.
Еще для клуба очень важна стабильность, возможность оказаться там, когда мне, художнику, нужно, а не только «под мероприятие». Ведь посещение мастерской— это не что-то феерическое — сегодня есть, завтра нет. Так и клуб для его участников. То есть если я, например, оторвался по каким-либо причинам от художественной жизни, то могу надеяться, что, придя в клуб, сразу же окунусь в ее гущу.
Это было бы важно. Потому что сегодня мы мало интересуемся опытом друг друга; нам кажется (а тому есть психологические объяснения), что достижения наших товарищей не столь уж и громадны рядом с тем, что было лет 10—15 тому назад. Молодые художники сейчас довольно разобщены. Я могу сравнить конец 70-х с тем, что происходит,— молодые тогда не были столь разобщены.

А уж в середине, в начале семидесятых, когда объединение только начиналось, художники, насколько я знаю, вообще были единым целым. Это было разное по направлениям целое, в котором происходили единые жизненные и творческие процессы, для всех практически одинаковые. А сейчас, если я знаю художника хотя бы по картинкам,— это уже праздник. А клуб мог бы это дать.
А за другой клуб, с запрограммированными ораторами, я руку поднять не могу, в другом клубе меня можно будет увидеть только случайно. Я пойду, чтобы встретиться с каким-нибудь знакомым и посмеяться над остальными. Ну вот я нарисовал отрицательную модель — такого клуба быть не должно.

Георгий Никич

критик

Но, к сожалению, именно эта отрицательная модель больше всего похожа на сегодняшнюю реальность. То, что клубами называется, как правило, является чередой творческих вечеров, по форме представляющих собой однодневные выставки. Отличие от «обычной» выставки — лишь во временны́х параметрах; «выставочное отношение» остается неизменным. Человеческие отношения на наших клубных вечерах, непосредственные эмоции — все на третьем плане; атмосферы художественной жизни, мира художников не возникает... А если возникает, то существует она в неуловимых формах отзвуков чего-то живого за пределами собственно клубов— других общений, иных связей, неопределимых и невнятных для большинства. Это — отзвуки человеческих отношений, возникших и существующих в пределах небольших (или больших) кругов, в компаниях, собирающихся в мастерских. Поэтому именно мастерские — сегодня центры притяжения различных групп, а вовсе не клубы. Причем, и это крайне важно,—такие объединения художников в тех или иных мастерских достаточно точно описывают реалии современного творческого процесса. Они, как правило, не находят отражения ни в экспозициях больших выставок, ни даже в формировании групповых показов. А впрочем, если бы даже и находили (если бы ряд экспозиций спроецировал реальную группировку творческих сил), то и в этом случае, я думаю, картина современной художественной мысли оказалась бы недопроявленной, неточной. Почему? Это сложный вопрос. Попадая в мастерские, общаясь с молодыми художниками, приходишь к выводу, что в середине 1980-х годов обычная выставочная практика лишь в какой-то степени отражает состояние художественного сознания, потому что произведения молодых перестают быть единственной формой реализации личности, как это, возможно, было некоторое время назад. Равносоставляющими становятся, например, литературные занятия, бесконечные «метафизические» разговоры, артефикация быта, внешности, увлечения другими видами искусства, спортом. И тут дело не в самих этих явлениях (они не новые), а в том месте в иерархии ценностей, в структуре творческого высказывания, которое они занимают. Для многих молодых сама ситуация их быта, их музыкальные опыты, литературные тексты оказываются не хобби, не заполнением досуга, не «просто» жизнью, из которой затем рождается произведение для выставки, а равноправной целью творчества, без учета контекста которой непонятными, безгласными оказываются и привычные, «видимые» плоды изобразительного искусства — картины, скульптуры, графические листы...

«ДИ СССР»
Вы сейчас затронули очень важную тему — непонятно только, как может критик говорить об этом явлении так хладнокровно и отстраненно.
То, что среди молодых художников порой распространяются такие идеи — что главное «жить как художник», а подлинное искусство получится как бы само собой, если будет отражать творческий быт,— это, к сожалению, правда. Такие заявления мы слышали здесь, в стенах редакции, от молодых художников и даже публиковали в журнале. Главное, говорят они,— творческая личность, а не произведение, человеческие качества мастера, а не стремление создать шедевр. Художники старших поколений, по их мнению, слишком ориентированы на выставку, подчиняют все свои творческие заботы желанию впечатлить зрителя, воздействовать на него, тогда как надо просто жить и эта жизнь будет отражаться в искусстве. На практике это выливается в те явления, о которых здесь говорилось: философские беседы, тренировки, театрализованный быт в мастерских, а на выставках — «дневниковые», попросту вялые произведения, смысл которых часто невозможно понять, не зная, в результате каких частных впечатлений они возникли. Но разве это не тревожно! Разве художник не жил всегда ради произведения, ради искусства! И разве не об этом мы все должны заботиться!

Андрей Мыльников

художник

Я думаю, что есть еще одна причина некоторой самоизоляции молодых художников — нынешняя форма существования молодежного объединения, о чем я неоднократно высказывался на пленумах и съездах.
Я за то, чтобы молодые художники раньше вступали в семью Союза, а некоторые сразу после окончания института принимались бы в него членами, как было когда-то с нами. Сейчас получается так, что окончивший институт должен пройти как бы еще курс переучивания в молодежном объединении. Тогда институты нужно закрывать и переделывать, если они сами ни одного художника выпустить не могут, а выпускникам ведь сейчас уже двадцать семь — тридцать лет.
Я не против всяческих мер, помогающих молодым художникам крепко встать на ноги. За время своего существования молодежное объединение действительно много доброго сделало для молодежи: выставки и договоры, закупки и командировки, мастерские и многое другое.
Я только опасаюсь последствий существования как бы двух Союзов и их противостояния. Жизнь искусства ведь можно уподобить жизни большой семьи, где есть старики, отцы и дети. Семья не может жить без молодежи, она вымирает, но и опыт стариков передается не так просто.
Сегодня мы слишком часто сталкиваемся с дилетантизмом и размытостью критериев в искусстве молодых. Только наша нетребовательность творит этот дилетантизм. Дилетантизм и свобода самовыражения часто перерастают во вседозволенность, и скромность познаний превращается в серое невежество, а еще хуже — в пошлось и дурновкусие.
Ведь не только непохожесть друг на друга есть критерий оценки художника, но и высота мысли и формы. Я считаю, что нестрашно на первых порах познания истины и языка, ее выражающего, быть похожим на предшественника, твоего учителя, выбранного по велению сердца. Важно обрести высоту. Оговариваюсь: на первых порах. Меня могут обвинить в том, что я призываю к подражательству. Нет, я говорю: на первых порах. Низкий поклон моим дорогим учителям, тем, кто принял меня в свой Союз. Раньше так и было: многих приняли в Союз художников прямо после дипломной выставки. И уже через год или два они участвовали на выставках вместе с прославленными мастерами, вошли в общую семью художников и стали друзьями старших мастеров.
Я всегда ратую, чтобы молодые художники скорее проходили отрезок творческого пути от института до Союза. И уверен, что разделение на молодых и пожилых неосновательно. И воистину — какое дело зрителю, когда написал Серов свою «Девочку с персиками» или Пикассо «Девочку на шаре»? Важна высота полета гения. А тут возраста быть не может.

Т. Назаренко

Молодежное объединение в моей судьбе тоже ничего не сыграло, так же как и в судьбе многих, кто был принят в Союз сразу после института, после первых выставок. И тем не менее я целиком за существование молодежного объединения. Мне кажется, что оно довольно много делает для молодых художников. Это и выставки, и творческие группы, и творческие командировки, и мастерские, то есть все, что необходимо молодому художнику, чтобы он мог действительно созреть. Конечно, замечательно, когда он может вступить в Союз сразу после окончания института, но не у всех такая судьба. Становление иногда происходит не в 25 лет, а может произойти и в тридцать, и старше. Зависит от индивидуальности художника, а дать ему возможность выставиться, показаться, созреть — это важная задача молодежного объединения. Возраст вообще дело непростое: с возрастом приходит и боязнь чего-то нового, какая-то осторожность. Солидный художник связан семьей, договорами, должностями, болезнями, а молодой может куда-то поехать, ему нестрашно натянуть гигантский холст, поэкспериментировать, посмотреть, что получится. В идеале, конечно, замечательно, когда все вместе, на равных и работают, и выставляются, но на практике, как правило, этого не бывает. Взрослые маститые художники имеют и поддержку, и договора, и мастерские, они редко соглашаются на те условия, в каких работают, скажем, творческие группы на Сенеже. Невозможно представить себе зрелого художника работающим там — когда три человека в мастерской, спина к спине, пишут огромные холсты. А молодой счастлив провести там два месяца — когда кормят три раза в день и дают мастерскую.
Потом: мы все время говорим, что молодые должны идти к старшим. Но ведь никакого реального контакта нет с противоположной стороны. Вот посмотрите: на молодежную выставку художники старшего поколения почти не ходят. Когда устраиваются дискуссионные вечера — есть немногие из среднего, но не маститые. Недавно был вечер «одной картины» на Кузнецком, и параллельно собирался живописный комбинат, а в кинозале шел, кажется, графический вечер. Я встречаю людей с комбината, а они говорят: «Да куда ты торопишься? Все уже кончилось!» Им даже неинтересно было войти в соседний зал, где выставлялись новые работы молодых.

А. Рукавишников

Действительно, странно, когда нет контакта со старшими: ведь если говорить об искусстве вообще, искусстве всемирном, то мне, например, как, вероятно, и многим молодым, «взрослое» искусство ближе, когда мастер стал уже зрелым. Но нужно, чтобы контакт старших с младшими был ненавязчивым, органичным,— а искусственно этого сделать невозможно. Главное — чтобы критерии оставались общими, потому что сейчас во многих проявлениях нашего «молодежного» искусства встречается некоторый инфантилизм, отличающий его от «взрослого». Появилось самолюбование, уход во внутренний мир, автопортреты, интерьеры мастерских. Хорошо ли считать это «направлением»?
И все-таки, я думаю, нужно, чтобы выставок молодых было еще больше, что не надо бояться выставлять все и отбор для молодежной выставки должен быть не очень строгим. Это не надо смешивать с задачей повышения критериев. Но

возможны и формы выставок, где, действительно, каждый показывает все, что хочет,— даже люди без образования, любого возраста. Среди них могут неожиданно оказаться интересные работы.
В отличие от других стран, наши молодые художники пользуются большими привилегиями. На Западе художники об этом и не мечтают. Договора, закупки, мастерские... В принципе это все здорово.

П. Малиновский

Молодежное объединение полезно и реально помогает какой-то срединной прослойке молодых художников, какой — не знаю, золотой ли, но — середине, потому что сильные быстро эту структуру перепрыгивают, а слабые так над ней и не поднимаются. Но в принципе идея поддержки неоперившегося художника — как идея скорее социально-гуманная, чем эстетическая,— правильна. Те критерии, которые помогают вступить в молодежное объединение, действуют короткий срок, и через некоторое время художник вынужден либо изменить критерии, с которыми соотносит свое искусство, либо погрузиться на дно. И все же хорошо, что он имеет возможность временно использовать подпорки. Мне кажется, что деятельность объединения играет положительную роль, но чисто бытовую: поддерживает молодого художника в самые трудные годы. Оно —как «собес», социальное обеспечение молодых, начинающих, и если учесть ситуацию, в какой функционирует «взрослое» искусство, то это максимум, на который можно рассчитывать. Молодежное объединение хорошо тем, что оно реально, оно такое, какое может быть в нашей художественной жизни и даже, я бы сказал, лучше, чем можно было бы рассчитывать.
Много разочарований происходит, несомненно, при переходе во «взрослую» ситуацию. Самые сильные находят свои пути и связи с потребителем, но основная масса, крепкие середняки молодежной секции, начинают адаптировать свой язык к «комбинатским» требованиям — в общем не выдерживают. А какую альтернативу этому найти, что предложить — трудно сказать. Институт кандидатов? Если к нему вернуться — чтобы у молодого человека сразу создавалось верное впечатление о том, что ему уготовано, чтобы не было романтических лет и иллюзий молодежного объединения, а сразу был просто комбинат,— не знаю, лучше ли это.

Вильям Мейланд

критик

Молодежные объединения в крупных художественных центрах, видимо, слишком разрослись и поэтому пугают своей неуправляемостью. Но это еще не довод, чтобы их упразднять. Их надо, вероятно, почистить, строже принимать в них, но не перечеркивать их полностью, воссоздавая далеко не во всем себя оправдавший институт кандидатов. Кандидатство во многом было ограничено именно узкой нацеленностью на вступление в Союз. Некоторые молодые стремились четко скорректировать свои действия и наверняка уловить, что надо, чтобы пройти, чтобы никого, упаси боже, не раздражать своей нестандартностью, художнической особостью. Творчеством предполагалось заняться после вступления в Союз. То есть сама обстановка кандидатства часто лишала молодых желания искать. Не свободны от этих недостатков и молодежные объединения. Но все же они шире по своему назначению, и если бы старшие проявляли больший интерес к молодым, объединения вовсе не были бы помехой. Вообще, я думаю, что проблему связи молодых с художниками старших поколений должна решать вся система художественной жизни — в том числе и клубная работа, о которой мы сегодня говорим. Ведь клубы молодых художников существуют в системе других клубов, куда молодых с энтузиазмом приглашают и даже зазывают и делают это отнюдь не формально. Экспозиции клуба скульпторов, например, на 80 процентов практически состоят из работ молодых. И такое клубное взаимодействие и взаимопроникновение очень естественно. Я помню, например, в рамках клуба молодых художников замечательную в своем роде выставку «Отцы и дети», где на стенах рядом висели произведения живописцев трех поколений.
Клуб — это удивительное место, где в идеале соединяются центробежное и центростремительное движение творческой личности. А поэтому, мне кажется, нет оснований бояться, что там может произойти какое-то чрезмерное замыкание или, наоборот, рассредоточение творческой энергии.

Владимир Юматов

критик, секретарь клуба молодых художников МОСХа

Вполне естественно, что разговор о клубе втянул в свою орбиту проблемы молодежного объединения и молодого искусства. Клуб ведь существует не сам по себе, не ради каких-то своих особых дел, а в определенной ситуации, которая ставит перед нами соответствующие задачи. Скажем, явление, о котором здесь говорилось,— уход художника в мир мастерской,— и то, о чем тут не говорилось: что мы не находим общего языка в клубном разговоре у работ и о работах,— ипостаси одного и того же. Художественная жизнь последних лет производит такое ощущение, будто в ней слишком много звеньев и слишком мало связей. Между мастерской и выставкой, процессом и результатом, картиной и публикой, художником и художником — зазоры и зазоры. Если раньше клуб мог себе позволить роскошь информировать о чем-то или ставить некие глобальные проблемы искусства (то есть позволял такую позицию, что вот, мол, где-то что-то есть и сейчас мы об этом узнаем, а с нами все благополучно), то сейчас мы вынуждены заниматься тем, что берет за горло,— этими зазорами. Логика ситуации обостряет посреднические, связующие функции клуба.
Есть волны, которые не ловятся на индивидуальные антенны. Нужно собраться вместе, понять друг друга, врасти в некий коллективный организм, чтобы тобой овладели некие общие духовные интересы. Нужна позиция, противоположная той, с которой мы сегодня все время сталкиваемся у молодых: вот я, а это все «они». У нас были такие опыты, когда усилиями клубного актива создавался коллектив авторов, которые не просто оказывались в одной экспозиции, а находили, выбирали друг друга. Это уже объединение не по формально-возрастному или выставочному признаку, но по существу. Клуб — это место, где всегда желанны те, у кого возникла потребность почувствовать плечо партнера.
А если говорить еще общее, я думаю, клуб — это как бы испытательный стенд, громко говоря, новых форм общественной жизни художника. Эксперимент состоит в том, чтобы, насколько это возможно, приспособиться к работам, которые незаслуженно оказываются чужими, неприемлемыми в большой художественной жизни только потому, что та имеет свои отлаженные, законченные формы, приспособлена для совсем других произведений.
В широком смысле, тут должны вырабатываться новые этические нормы сообщества художников, начиная с того, что можно и чего нельзя говорить про работу коллеги, и кончая чисто организационными моментами — например, где поставить микрофон и нужен ли стол для президиума. Все это, поверьте, важные вещи.
В этих вроде бы пустяках играют какие-то глубинные социальные ориентации, которые тут же отзываются на характере общения. Я уже не говорю о таком очевидном и наболевшем вопросе, как формы выставок.
Профессиональный клуб должен быть самодеятельным, самоориентирующимся— только тогда он будет тем, чем должен постоянно быть: метафорой общей ситуации искусства. То, что разыгрывается на нашей маленькой сцене, метафорически пропитано скрытыми смыслами или силами, которые движут и формуют сегодня искусство. Нам надо лишь эти силы и смыслы выявить, придать метафоре законченность и разумность. Именно поэтому нам важно искать и символически заостренные проблемы, и какие-то ракурсы, и соответствующие столы и стулья. Мы хотели бы сконструировать, а вернее, нащупать такую среду, где бы выявлялись истинные потенции творческого поиска.
Затеянный редакцией разговор о клубе — первый подход к проблеме, настолько первый, что, надо правду сказать, и у тех, кто занимается клубом, были недоумения — а есть ли проблема? Но сегодня оказалось, что проблема есть, хотим мы того или нет: жгучая необходимость постоянных связей, нехватка, я бы сказал, соединительной ткани. Хорошо уже то, что у нас появилась какая-то гипотеза о причинах этого тревожного симптома.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

«Круглый стол» сам подобен клубу: выбирая тему, предмет обсуждения, никогда не знаешь, в какие контексты разговор заведет, к каким проблемам выведет. То, что говорит каждый из участников, еще можно воспринимать как «мнение»; то, что возникает в целом, неотменимо и часто неформулируемо. как сама реальность.
Поэтому, беря на себя задачу подвести итог. высказать резюме, мы не хотели бы дробить разговор, рассматривая мнения, оценивая частности. Гораздо важнее, на наш взгляд, не упустить вопрос, присутствовавший у всех участников «круглого стола»: ради чего, собственно, мы говорим о клубе! — и их ответ: ради искусства.
Ради искусства должна вестись вся клубная работа, никак не противостоящая, но по идее присущая жизни творческого союза, призванная связать и еще более вовлечь в единое целое расходящиеся порой звенья художественного процесса: соединить художника с художником, старшего с младшим — в едином накале творческого обсуждения, объяснения себя, оценки других.
Ради искусства было создано молодежное объединение и ведется вся его немалая работа, помогающая молодым художникам, обеспечивающая возможность всем нам видеть и обсуждать «искусство молодых». И если есть о чем задуматься в связи с конкретной его деятельностью (а безусловно есть, поскольку объединение живет уже более десяти лет как новая, нигде прежде не опробованная форма работы с молодыми и уже выявились как достоинства, так и недостатки его деятельности) — то и это надо делать ради одного: ради искусства.
Именно в связи с этой общей целью несколько тревожными порой представляются недостаточно осмысленные пока критикой, но довольно симптоматичные явления, о которых говорилось и за нашим «круглым столом»: возникающее подчас замыкание молодежи в кругу особых «молодежных» критериев, склонность некоторых молодых искать выхода из сложных творческих проблем в «философских» разговорах, в стилистике самой художнической жизни, литературных, музыкальных, спортивных занятиях, короче — вне произведения искусства. Мы не знаем, в какой степени вялость многих выставочных произведений является следствием этого процесса. Не знаем и того, насколько клубная жизнь — если она будет правильно организована — способна вобрать в себя и удовлетворить эти склонности.
Но если бы это удалось, клуб молодых художников выполнил бы важную функцию, прочнее связывая индивидуальные творческие искания и ту единую цель, ради которой они ведутся,— ради искусства, сегодня, как никогда, призванного быть социально активным, гражданственным, действенным.

В подготовке «Круглого стола» принимали участие Светлана Джафарова, Ольга Кабанова, Вильям Мейланд и Леонид Невлер.





Мзиури — значит «Солнечный»

Анна Бердичевская

Представить себе исторический город без скульптуры почти так же трудно, как вообразить его без архитектуры. Образ античного города прочно связывается у нас с рельефами фронтонов, статуями богов и героев на горах, акрополях и форумах; образ готического города — со сказочным миром библейских персонажей, как бы пропитывающим сам городской воздух; барочного — с фантастическим хитросплетением архитектуры и скульптуры, словно бы сплавленных невидимой силой в нераздельное целое; а города начала XIX века — с радующими глаз узором «оград чугунных» и навечно застывшими «львами у ворот». Каждый крупный город в наши дни, кроме зданий, улиц и площадей, хранит в себе и доставшиеся в наследство от истории памятники, мемориальные ансамбли, фонтаны и произведения декоративной скульптуры. И не только хранит, но и преумножает это собрание. Традиция включения скульптуры в городскую среду продолжается, набирает силу, множится разнонаправленными исканиями. Новое время наполняет ее собственным содержанием, а вместе и новым качеством — процесс неизбежный в жизни любой традиции и, более того, составляющий необходимое условие ее развития.

Какие качества характеризуют сегодняшние отношения скульптуры и городской среды! Какие свойства закладываются в тот пластический образ, который, возможно, станет когда-нибудь олицетворением города нашего времени! Размышления над этими вопросами не праздное занятие, за ними стоит естественная потребность в самопознании самих себя, с одной стороны, и осмысление своего участия в отношениях «прошлое — настоящее — будущее» — с другой.

И именно сегодня, когда забота об эстетической организации городской среды становится нормой нашей жизни, когда процессы слияния искусства и жизни вступают в новую стадию — эти вопросы обретают особую актуальность. В равной мере они волнуют и художников, и критиков. Первые отвечают на них своими работами, конкретными произведениями, вторые — ищут ответ через осмысление практического опыта в разных его проявлениях. Подборкой, публикуемой в этом номере, мы предполагаем начать постоянный обзор идущих сегодня поисков места и роли скульптуры в современном городе.



В Тбилиси, на проспекте Чавчавадзе, рядом с маленьким кафе, которое все всегда называли «Франция» (хотя никогда это кафе не имело такой вывески), был маленький скверик. За ним — стена. Взрослые горожане помнить не помнили, что там, за стеной. Зато все мальчишки всех поколений знали — там начинается ущелье речки Вере.

Ущелье тянется на двадцать километров, оно пересекает несколько районов Тбилиси, уходит за город. И на всем протяжении оно заросло лопухами и столетними ивами, чертополохом и диким виноградом. Дикая местность. Пустынная. И в самом центре огромного, современного города.

О том, что ущелье нужно «вскрыть», из таинственного и дикого сделать солнечным и открытым для всех, впервые сказал писатель Нодар Думбадзе. Но вопрос «как быть с ущельем» волновал к тому времени массу людей и организаций — от милиции до санэпидемстанции. Думали над этим вопросом и градостроители. Не гравием же засыпать! Ущелье — не овражек, и бурная речка Вере — настоящая горная река. Естественный ответ на вопрос — превратить ущелье в зеленую зону, в парк, в место отдыха. Но какой она должна стать, эта совершенно уникальная по рельефу и протяженности зеленая зона?

Не было еще решений Горисполкома, средств, заказа. Была назревшая проблема. Архитектор Ираклий Масхарашвили, его товарищи из Грузгипрогорстроя и скульптор Гия Джапаридзе исходили просто из этой общегородской, многих волновавшей проблемы. Поскольку проблема была насущной, а идеи и образы, оформившиеся в эскизы,— интересными, появились и поддержка Тбилисского горкома комсомола, а потом и решение Горисполкома, и средства.

Этим объясняется и быстрота, с которой поначалу двигалось строительство «Мзиури» — так решено было назвать уникальный детский зеленый комплекс в ущелье речки Вере. (Мзиури—значит солнечный.) В конце 1981 года были закончены первые эскизы, а летом следующего года состоялось открытие первого этапа строительства.

Каков же он, комплекс «Мзиури»? Какие идеи заложены в его основу? Чем руководствовались и продолжают руководствоваться его создатели?

Ираклий Масхарашвили,
главный архитектор проекта:

— Мы сами, когда были мальчишками, сюда приходили. Ущелье заманчиво, оно словно создано для приключений, это прекрасное место для игр. Поэтому и решили оставить его детям, сделали комплекс — детский. У всякого начала есть начало. Парк начинается со входа. Но хотелось создать здесь что-то неожиданное, внезапное и вместе с тем естественное. Нужна была какая-то интрига, завязка. Как в хорошей сказке, завязка должна произойти в самом начале, чтобы повести за собой ребенка. Мы пытались избежать помпезности. Чтобы все происходило запросто: человек шел и шел себе по проспекту, видел нечто неожиданное, сворачивал и — его заносило в сказку...

С проспекта Чавчавадзе к старой стене, скрывавшей ущелье, тянутся дорожки и лестницы, вьются причудливо и вольно, повторяя, подчеркивая ландшафт. Точнее будет сказать — вырисовывая его. Брусчатка — светлый бетонный кубик, чуть округлый, упругий на вид, создает, несмотря на свою очевидную «каменность», ощущение текучести, подвижности. Дорожки, откосы, ступени, стенки не спускаются, не сбегают, а словно стекают к стене. И — промывают, пробивают вход, как река пробивает вход под скалой.

Над этой каменной рекой перекинут ажурный мостик. На него наброшена ткань (театральный занавес, плащ арлекина?). И сидит на мостике мальчик, так и хочется сказать — сидит, болтая ногами.

Гия Джапаридзе, скульптор,
главный художник проекта:

— Да, это просто тбилисский мальчик. Зура, Зурико — так зовут моего племянника, с которого я лепил его. А может, и не Зурико. Просто мальчик. Из тех, что в жару купаются в городских фонтанах, как и мы купались когда-то. Нам хотелось, чтобы мальчик, который придет в «Мзиури» — большой или маленький,— был здесь своим, чувствовал себя свободно. И вместе с тем узнавал что-то новое о самом себе. Вспоминал свое детство и понимал своих детей. А если он ребенок — чтобы ему было здесь свободно, чтобы сохранились непринужденность и естественность отношений человека и среды, которой так не хватает в городе.

Кто заглянет под медный, позеленевший плащ, на котором сидит медный мальчик Гии Джапаридзе, обнаружит в переплетениях ажурного мостика летучую мышь, лохматый медный паук плетет там в сумраке паутину, Буратино высовывает сквозь дыру в плаще-занавесе свой любопытный нос... Все это не вдруг бросается в глаза, а просто живет, населяет мир, возникший из сочетания живой природы, фантазии художника и городской среды. Объединить три эти стихии — вот что пытаются сделать в «Мзиури».

Гия Абуладзе, архитектор:

— Нам не хотелось бы превращать полное тайн и опасностей ущелье нашего детства в заурядный парк культуры и отдыха. То обстоятельство, что здесь появились аттракционы — картодром, американские горки, качели-карусели,— не должно исчерпать значения «Мзиури» для детской души. Мало того, средствами архитектуры и скульптуры мы хотим подчеркнуть, раскрыть, сделать очевидным для ребенка и волнующим его воображение само настроение прекрасного этого места, как бы прорисовать, проявить все, что заложено в природе ущелья.

Тогда-то и родилась идея «острова». То есть пока острова нет, речка Вере делает здесь петлю, которую легко замкнуть, и архитекторы, строители планируют это сделать. Остров будет обитаем. Здесь поселятся павлин, козленок, ослик, журавлик — здесь будет живой уголок «Мзиури». Дальше, за островом, в зарослях кустарника уже «обитает» стадо бегемотов, на этот раз — из стеклопластика. Яркие, толстые, большие бегемотики с открытыми пастями — по ним с удовольствием лазают ребята. В работе у Гии Джапаридзе и его товарищей персонажи любимых детских книг — сеньер Помидор, Карлсон, Чиполлино. Скоро они тоже населят ущелье.



Идеи, образы — буквально теснятся, авторство того или иного сюжета, возникающего на эскизах и, очень быстро, в натуре — установить практически невозможно. Руководитель архитектурной мастерской № 1 Леван Киладзе, молодые архитекторы Гия Абуладзе и Бидзина Чигогидзе, скульпторы Дито Цилосани, Джони Кутателадзе, Резо Хасия, многие другие — все они вместе с Гией Джапаридзе и Ираклием Масхарашвили авторы «Мзиури». Они понимают, дополняют друг друга, им работается легко и живо. А ведь то, как работается, переливается в то, что получается. Получается легко, «Мзиури» полон жизни.

Огромное ущелье только начинает свою новую жизнь. Из двадцати километров «освоено», и то еще не вполне, пять. Есть у создателей, строителей детского комплекса трудности. Осуществить в полной мере все идеи — и стоит недешево, и просто трудно, недаром брусчатку у входа архитекторы выкладывали сами, ведь никаким чертежом не передашь текучесть, почти скульптурность «каменной реки». А хочется-то совершенства, хочется быть на уровне детства, тайны и прелести ущелья, своих собственных выстраданных, выношенных идей. Идей о среде современного города, о его нравственном климате, о месте скульптуры в воспитании человека — совсем юного и взрослого.

Комплекс «Мзиури» интересен не только своей новизной форм, величиной, но и полярностью настроений, образов, замыслов. Летом 1984 года на одном из пригорков «Мзиури» появилась могила — простой земляной холм, обсаженный березами. Нодар Думбадзе, один из авторов идеи «Мзиури», писатель, любимый и взрослыми и детьми, завещал похоронить себя здесь, в ущелье Вере. Здесь будет построен мемориал памяти писателя. Но при этом «Мзиури» не станет менее солнечным! Открытое для детей и взрослых ущелье горной реки обещает стать первым в стране огромным комплексом, целой страной, где серьезно и неформально решаются проблемы нравственного и физического воспитания, отдыха. Решаются талантливо и смело.



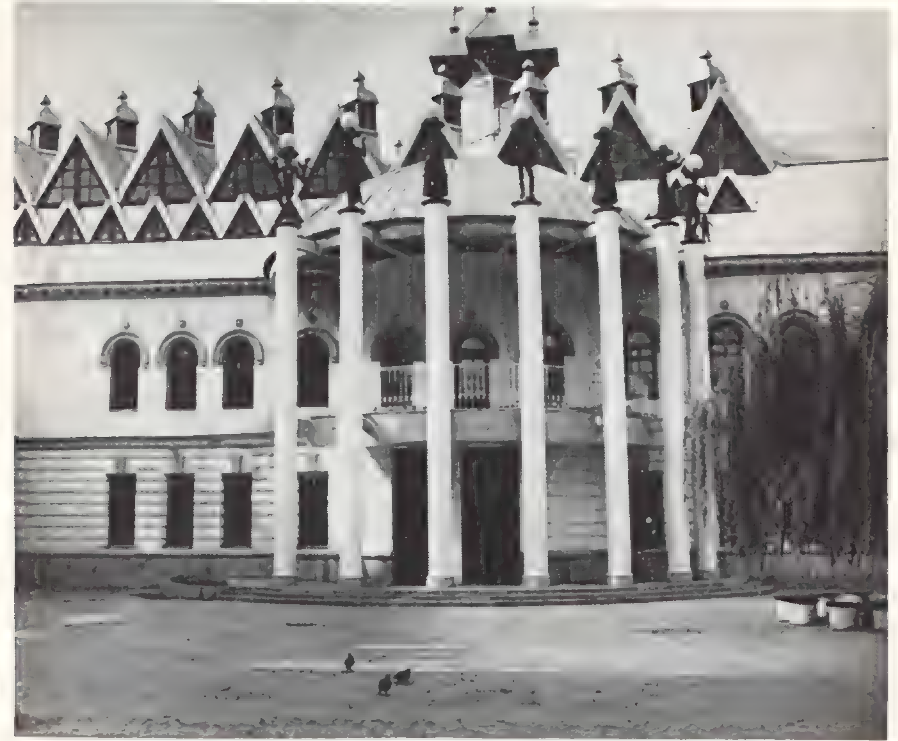




Театр кукол в Воронеже

Сергей Политыко

Авторский коллектив:
архитекторы:
Н. Топоев (руководитель проекта)
В. Фролов;
решение интерьеров:
В. Клепинин;
роспись:
В. Клепинин;
скульптура: Э. Пак,
И. Дикунов;
витраж: Л. Никитина;
керамика: Н. Суворков,
Ф. Суворкова,
В. Меринов.



География индивидуального проектирования и строительства зрелищных сооружений уже давно не ограничивается Москвой и республиканскими столицами. Однако целый ряд объективных причин (и в ближайшем, обозримом будущем устранить их полностью не представляется возможным) ограничивает масштабы реализации разработок. Что же касается театральных зданий, то трудности материально-технического порядка усугубляются и градостроительной ситуацией, поскольку здания эти должны быть размещены, как правило, в сложившихся ансамблях городского центра со всеми вытекающими отсюда проблемами — дефицитом площади, стилистическим диктатом существующей застройки, инерцией представлений предыдущих лет и т. д. Все это чрезвычайно осложняет реализацию принципиально новых проектов и — одновременно — заставляет искать решения, которые, изначально не претендуя на роль абсолютно нового слова, в итоге обогащают практику весьма ценными «локальными» достижениями, обретающими в свою очередь значение и неких качественных изменений. Пример тому — здание кукольного театра в Воронеже, сооружение которого завершено в 1984 году.

На осуществление «широкомасштабного синтеза» в Воронеже не было ни гектаров городской территории, ни средств. Задача формулировалась прозаическим словом «реконструкция». Реконструировался под кукольный театр Дом культуры — многократно перестроенное здание конца XIX века. Во внутреннем конкурсе на проект реконструкции, проведенном в 1981 году в институте «Воронежгражданпроект» участвовало 15 творческих групп. Победителем конкурса стал архитектор Николай Топоев. Его проект предусматривал значительное изменение внешнего облика здания и прилегающей территории и вместе с тем в минимальной степени затрагивал пригодные капитальные конструкции. Эффект новизны создавался надстройкой одного этажа и сценической коробки, пристройками и организацией площадки перед главным фасадом. При этом особое место в замысле отводилось скульптурному декору. Проект предусматривал развитые скульптурные капители главного входа, скульптурный декор торцов прилежащих к площадке перед зда-

нием театра домов, скульптуру для фонтана и для игровой площадки, размещенной во дворе. На долю скульпторов Ивана Дикунова и Эльзы Пак пришелся объем работы, пожалуй, беспрецедентный (если не считать мемориальных комплексов) в современной практике.
Подобное увеличение удельного веса скульптуры в композиционном и образном решении зрелищного сооружения лежит в русле основных тенденций современной архитектуры зданий общественно-культурного назначения: в акцентировании принадлежности определенной традиции и индивидуализации архитектурной концепции. Если вести речь о зданиях театров для детей и юношества, то о возрастании роли скульптуры (или во всяком случае о количественном «нарастании») можно судить по таким известным примерам: Центральный академический театр кукол под руководством С. Образцова (архитекторы Ю. Шевердяев, В. Уткин, А. Мелихов, скульптор Д. Шаховской, 1971); Детский музыкальный театр в Москве на Ленинских горах (архитекторы В. Красильников, А. Великанов, скульптор А. Бурганов, 1979); пристройка к зданию Уголка имени Дурова (архитектор Г. Саевич, скульпторы Д. Митлянский и В. Тюлин, 1980). В целом достоинства этих зданий можно сравнивать, отдавая, разумеется, предпочтение тому или другому. Если же вести речь о скульптуре, использованной для них, то рассуждать в категориях оценки придется на «вкусовом» уровне, а для нашего разговора это вряд ли что-нибудь даст: скульпторы с высоким профессионализмом и изобретательностью выполнили свою работу. Этого нельзя не признать. Но вот какие возможности для этого предоставляла архитектура и каково «самочувствие» скульптуры в контексте архитектурных решений? Чудо-часы Шаховского расположены на удручающе скучной плоскости фасада, вдобавок частью заслоненного эстакадой Садового кольца, так что их можно рассмотреть только снизу вверх, стоя перед входом, отчего скульптура «распластывается» по фасаду и «оживает» лишь на мгновение боя часов,— пластические достоинства самой скульптуры второстепенны в сравнении с эффектом вынесенного за стены театра сценического действия. В здании Уголка Дурова изящная пластика Митлянского и Тюлина и ее, так сказать, «горная» архитектоника приходит в противоречие с тектоникой низко усеченных цилиндров, образующих архитектурный объем. Почти идеальной представляется гармония архитектуры и скульптуры в здании Детского музыкального театра, но здесь обобщенность образного строя и подчеркнутая структурность пластики существуют, пожалуй, безотносительно характера театра как зрелища.

Сказанное не означает некоей скрытой попытки утвердить работу воронежцев за чей-то счет. Здесь вовсе не ставятся под сомнение значимость и очевидные достоинства сооружений, получивших в свое время заслуженное признание и сегодня вполне хрестоматийных. Приведенными примерами хотелось лишь более наглядно ввести читателя в проблематику и подчеркнуть ее сложность. Кроме того, именно опыт этих (и ряда других) сооружений позволил избежать просчетов при определении меры взаимодействия архитектуры и скульптуры в здании кукольного театра в Воронеже. Опыт был тщательно проанализирован, и из него был извлечен принципиально важный вывод: необходимость конкретизировать единую образную задачу. Такая образная задача формулировалась Николаем Топоевым совершенно определенно — сказочный дворец.

По сравнению с такими широковещательными образными установками, как, например, «мир детства» или «мир глазами детей», «мир музыки», «мир искусства» и проч., о чем очень часто приходится слышать в автокомментариях архитекторов и художников и о чем без такого комментария подчас трудно догадаться, знакомясь с результатами «миротворчества»,— так вот в сравнении с такими установками «сказочный дворец» может показаться прикладной идеей «без полета». Но давайте не торопиться с выводами.
Прежде всего, сама идея реконструкции предусматривает «строительство» в большей степени, чем «рисование». Следующий существенный фактор — характер окружающего ансамбля. Застройка проспекта Революции — главной улицы Воронежа, на которой расположено здание театра, достаточно строга, целостна и в основе своей тяготеет к классичности.
В этих условиях выбор осязаемой и «вещной» образной задачи, конкретной идейно-творческой установки оказался принципиально важным. Оставалось лишь найти некий переходный образный «модуль», сопрягающий традиционную городскую застройку со стилистически контрастной архитектурой здания театра. И эту функцию взяла на себя скульптура.
Фигура над главным входом, размером чуть больше одной натуры, стали доминантой фасада. Вместе с тем, смещенная относительно его геометрического центра, группа не эксплуатирует фасад и ритмику его вертикальных членений, превращая его в развитый пьедестал. Будучи достаточно строгими и статуарными, фигуры, однако, и не требуют «пьедестала», хотя формально они и «вынесены» и «вознесены». Каждая из семи фигур конструктивно служит основанием светильника, и такое превращение почти монументальной по размеру и тектонике скульптуры в декоративно-утилитарную (большие подсвечники) уже само по себе содержит потенции некоего «игрового», «карнавального» образного хода. Этот ход намеренно не развивается ни до откровенного «развенчания», ни до «снижения», однако условность, элемент игры, веселой мистификации — все это прочитывается, и прочитывается тем более, что фигуры эти — сказочные персонажи. Таков первый этап «сопряжения». Следующий этап — это уже скульптура собственно декоративная, размещенная на глухой стене сценической коробки, вошедшей в состав главного фасада, и декоративные часы, установленные на торце прилежащего к площадке перед театром дома. И, наконец, третий этап, возвращающий от чисто декоративного, «игрушечного» уровня образной структуры к функциональности городской среды — фонтан «Дюймовочка». Богато декорированный, он тем не менее привносит характер некоей урбанистической реалии — «микропарка», конкретизированного плакучей ивой, высаженной возле него.
Здание, расположенное со значительным отступлением от красной линии застройки проспекта, связано с ним фланкирующими площадку галереями. Их легкий, воздушный облик придает динамику восходящего движения большой плоскости главного фасада, облегчает его и очень естественно «приводит» под оригинальную кровлю. В такой конструкции, ассоциирующейся с театральной сценой — площадка, кулисы, задник, скульптурные капители главного входа воспринимаются расположенными на высоте ширмы кукольного театра, образуя свою «микросцену».
В принципе скульптурная группа в антаблементе театрального здания — это дань традиции. В соответствии с традицией, ее идейно-образный смысл — апология искусства. Скульпторы встретились здесь с чрезвычайно сложной и деликатной задачей. С одной стороны, сказочность, карнавальность,— так сказать, «легкий жанр», чего требует общая архитектурно-художественная концепция. С другой — освященный традицией пиетет перед самой топографией скульптуры в ансамбле и символическим ее предназначением. Решение было найдено чрезвычайно интересное. Прежде всего, группа объединяет персонажей, каждый из которых привносит дополнительный оттенок в образное решение: крайние фигуры — это кукловоды, то есть адрес к назначению постройки, к центру — герои сказок, популярные и узнаваемые, то есть адрес образный. Расположение группы таково, что от краев к центру нарастает визуальная нагрузка. В центральной фигуре особо подчеркивается связь с «высокой» традицией. Романтический юноша со шпагой и цветком — олицетворение чести, верности, чистой любви — вполне укладывается в концепцию «апологии» и — одновременно — остается узнаваемым сказочным принцем. При «прочтении» же фигур от центра к краям особо существенна «пунктирность» композиции как своего рода антитеза традиционной «спаянной» группе.
Наконец, еще один существенный момент, который позволил в известной степени освободить группу от груза традиционных образных представлений. Это — сам характер лепки, акцентированная «рукотворность», которую удалось сохранить и при переводе скульптуры в материал. Важно отметить, что Эльза Пак и Иван Дикунов самостоятельно осуществляли отливку фигур на базе литейного цеха одного из воронежских промышленных предприятий. Это позволило добиться не только выигрыша во времени и сэкономить значительные средства (вся работа по переводу в материал осуществлена скульпторами на общественных началах), но и добиться точного выполнения замысла, не исказив его «сторонним» исполнением. В данном случае это было особенно важно, так как в общей концепции рукотворность пластики приобретала значение не столько стилевое, сколько смыслообразующее. Это — грань «человеческого масштаба» всей работы.
И, безусловно, черта самого высокого профессионализма. Творческий этос как полнозначный компонент образной структуры — это даже в станковых формах редкое достоинство. Однако именно осознанию этой «сверхзадачи» склонен я подчинить такие безусловные профессиональные достижения, как точное попадание «в размер», безошибочность ритма фигур, «найденность» наиболее выразительных ракурсов и силуэта и т. д. «Профессиональное» — это обязательно «человеческое», хотя порою мы склонны об этом забывать. Это же «человеческое», найденное и утвержденное скульпторами, переходит и в интерьеры (художник Н. Клепинин, совместно с Н. Топоевым).
Вернемся, однако, к главному фасаду. Казалось бы, сложность пространственных членений и их монтажность, сосуществование в единой системе разных видов скульптуры усложнят целостное восприятие ансамбля. Казалось бы... Но этого не происходит. Не происходит потому, что найдено адекватное решение общей образной задачи. «Сказочный дворец» оказывается никак не прикладной, а глубоко образной, универсальной творческой установкой, способной обслужить и удовлетворить многоразличные представления о сюжетике и стилистике изобразительной интерпретации сказки. Как в сознании ребенка сосуществуют различные сказочные персонажи, так и здесь благополучно соседствуют Петрушка и романтизированный Принц, Буратино и Царевна-Лебедь. А сам дворец — это одна из универсалий сказки, особенно волшебной сказки, столь притягательной для всех возрастов.
Здание удивляет, но не подавляет, радует, но не ошеломляет, привлекательно, но не назойливо. Профессионал прекрасно поймет, **что и сколько** стоит за этой легкостью. И непременно ощутит единство творческого коллектива. В силу того что статья и адресуется читателю-профессионалу, в заключение хочется отметить, на мой взгляд, существенный урок, который можно извлечь для творческой практики из опыта воронежцев. Дело в том, что скульпторы были привлечены к работе, как только проект был принципиально одобрен. Участие уже на ранних стадиях, начиная с «доводки» проекта, сегодня, к сожалению, далеко не правило во взаимоотношениях художников с архитекторами. Деклараций о необходимости «изначального» сотрудничества звучало немало, примеров его — значительно меньше. И в числе этих примеров опыт воронежцев, незаурядный творческий результат их работы — один из ярких и убедительных.











Русская свадьба — ритуал и спектакль

Александр Тан







...Из избы доносится истошный женский вопль, перемежающийся задушливыми всхлипами:

Уж среди-то полу дубового,
Уж во слезах я во горючих,
Уж во горюшке я да во великом,
Уж не бежат у меня горючи слезы...
Уж натекутся они да реками,
Уж набежатся они да ручьями.
Никто слез моих тогда да не увидит,
Уж никто голоса моего да не услышит.

Мечется по избе красна девица, ломает руки, кидается в ноги родителям, осыпает их упреками: умоляет спасти ее, младешеньку, от беды неминучей:

Уж родитель ты мой батюшка,
Уж пожалей-ка меня да пожалуйста.

Призывает на помощь брата, подруг, даже посторонних. И, наконец, безнадежно констатирует:

Все леса да пошатались,
Все родители отступилися.
Вешна льдиночка подломилася,
Меня маменька отступилася.

Что же происходит? Какая страшная беда разразилась над домом? Какая смертельная опасность нависла над девушкой? И почему родные не спешат к ней на помощь? Более того, судя по всему, они прямо замешаны в происходящем. Случись в этот момент на берегах Пинеги Дон Кихот Ламанчский, он, пожалуй, без оглядки рванулся бы в битву. Низкий социальный статут участников драмы вряд ли остановил бы Рыцаря Печального Образа, тем более, что, судя по плачам и причитаниям, дело здесь обстоит не так просто. На деревню явно наложены чьи-то чары: изба только кажется избой — на самом деле это «высок терем»; во широкий двор ведут «трои ворота»:

Да у ворот кольцо серебряное,
Да другое позолоченное,
Да третье золото-вито кольцо.

Не простые крестьяне толпятся около этого «роскошного взвозица», а «большие бояре». Главный супостат, от которого исходит опасность для девушки, представляется нам обыкновенным землепашцем, но это лишь видимость. По свидетельству окружающих, он — «молод князь»; и подъезжает он ко двору не на телеге или дровнях, а верхом:

Еще конь у него петьдесят рублей,
Да седло у коня петьдесят рублей,
И узда на кони — третья петьдесят,
Да копье в руках — три деньги,
Три деньги, три деньги, три денежки.

И использует он это дорогое снаряжение следующим образом:

Ткнул копьем в широки ворота,
Улетели ворота по новым сеням,
По новым сеням, по сеням матенкиным...

Кто же бьется-стонет в заколдованной горнице? Княгиня, не больше и не меньше.

Еще спит ли, живет ли княгиня моя,
Еще спит ли, живет ли да батьковна?

Участь, уготованная ей, откровенно выбалтывается в причитаниях, доносящихся со двора: ее застрелят каленой стрелой, а то и растерзают («Да крылья-перья все оборвали // Да алу кровь в море пустили»).
Через какое-то время свадебный поезд двинется в обратный путь. И когда, пройдя обряд венчания (а в современном варианте — регистрации брака в загсе), молодые прибудут в дом жениха и усядутся за праздничный стол — куда-то схлынет накал трагических страстей и поднимется равный ему по мощи вал веселья, озорства, розыгрышей и буффонады. Скорбные плачи сменяются торжественными величаниями и легкомысленными «корильными» песнями, которые хотя и поносят на чем свет сватов, и тысяцкого, и кумовьев, заваривших всю эту кашу, но делают это не на трагедийном надрыве, а в легкомысленно-карнавальной тональности. Это — час Санчо Пансы, время шутовства дружки (который до свадьбы исполнял свою роль представителя и заместителя жениха торжественно и серьезно), разгул ряжения, праздник травестийных переодеваний, подмен, пародийных снижений. Не успевают молодожены с поезжанами войти в дом, как выясняется, что их места заняты: за столом сидит «ложная свадьба», с которой придется торговаться за места и в конце концов выкупать их. Ряженые в вывороченных мехом наружу шубах, с лицами, перемазанными сажею, разыгрывают комические сценки: «поиски телушки» («телушкой» оказывается молодая, и за нее опять-таки приходится давать выкуп), «вывоз сватов на свалку». Со сватами вообще поступают немилосердно: свата лупят кнутом (соломенным, правда), желают ему «сквозь печь провалиться, да во щах завариться», сватью «мелют на ступе» и т. д. Русская народная свадьба, впрочем, еще сравнительно гуманно относится к свату; автору этой статьи пришлось как-то наблюдать в Литве «сжигание свата», когда соломенное чучело торжественно предавали огню. Наутро в свадебную игру включается и молодая жена. Игра эта, правда, выглядит несколько странно. Вот как описывает ее известный этнограф прошлого века П. В. Шейн: «Часов с десяти утра происходят в доме жениха свадебные игры и шутки... «Умеет ли она прясть-то?» — подают молодухе гребень. Она влезает на стол, становит на нем гребень шиворот-навыворот и содится на гребенку, а вместо льну навертывает соломы и разбрасывает ее по избе. «Дура, дура», — раздаются крики.



Один из дружек наряжается теленком, которого молодуха должна поить молоком. Вместо молока подается шайка воды, молодуха начинает поить теленка, последний брыкается, выкидывает разные штуки. Гости хохочут... Отовсюду сбегаются смотрильщики-глядельщики. Это своего рода для них театральное представление».

Описанные выше обряды еще в 20-е годы нашего века сопровождали свадьбу в российской деревне. Многие эпизоды и мизансцены сохранились в современной свадьбе, особенно на Русском Севере, хотя цельность театрального действа разрушается и здесь. И все же свадьба оказалась на редкость живучей. Она существовала и тогда, когда от остальных обрядов оставались лишь отдельные поведенческие элементы, быстро сходящие на нет. Свадебный цикл — самый устойчивый. И самый загадочный. Сюжет и формы свадебного ритуала ставят перед нами ряд вопросов.

Принято считать, что на основной вопрос — источник трагизма русской свадьбы — ответ давно известен. Отчасти он подсказывается и самими текстами пла-

На стр. 32, 34, 35
Свадебные рушники Николаевской области

На стр. 33, 34, 35
Невесты новгородская, каргопольская, галич-костромская

На стр. 36
Липецкие сватьи

На стр. 32, 37
Элементы бракосочетания современной обрядности

чей, и причетом. Девушку отдают «на чужу да на дальну сторону», «за чужого да чужанина», «чужа незнаемого человека»; участь ее в мужнином дому незавидна. В одном из наиболее сильных плачей новая жизнь предваряется зловещим сном:

Мне грозен сон привиделся:
Как на нашей-то улице
Стоит пустая хоромина,
Стоит пустая-незакрытая,
Да углы прочь отвалилися,
Да по бревну раскатилися,
На печище котище лежит,
А на полатях — завалина,
А по полам ходят голуби,
По окошечкам — ласточки,
По полу ходит гу́сина.

должна была ценить невестку по меньшей мере как работницу. Да и «батюшкина воля» в деревне не так уж сладка, как это представляет вышеприведенный текст — этакая бездельница моментально отведала бы отцовской плетки. Вообще о чем может быть разговор — хуже не было женской доли на Руси, чем остаться в девках!

Однако ни Европа, ни Америка, ни мусульманский Восток не знают ничего, подобного русским свадебным заплачкам. Так могла бы рыдать не Альдонса, которую выдают замуж за погонщика мулов,

Вторая загадка русской свадьбы: почему в центр обряда ставится не великолепная фигура князя-жениха, активно действующего персонажа, которого сопровождают ряд персонажей «второго плана» (сваты, дружка, «тысяцкий» и т. д.) и пышная свита «бояр», — а одинокая, формально пассивная, страдательная фигура невесты? Ее наряжают, как рождественскую елку, ей расплетают косу (пожалуй, единственно активная акция с ее стороны — защита косы, сопротивление, она в косу вплетает иголки, веревки, бритвы). Ее выводят под руки на обозрение, ее ведут в баню и из бани.





Мрачная картина разрухи и запустения, описанная с таким блистательным мастерством, есть эскиз грядущего замужнего существования. Подруги толкуют сон:

Углы прочь отвалилися —
Отец, мать отступилися.

Котище на печи — это свекр, завалина на полатях — свекровь, голуби — девери, ласточки — золовки. Гусина, которая ходит по полу, — будущий муж. Тяжелая подневольная участь замужней крестьянки противопоставляется в этом же (и многих других) тексте сладкой девичьей волюшке:

Не видала я у вас, родима мамонька,
Как утренна зоренька занимается...
Скоту рогатого я да не паивала,
Жаркой печеньки да не затапливала.

Стоп. Позвольте не поверить. Доля русской крестьянки, конечно, тяжела, но вряд ли она намного горше участи, скажем, какой-нибудь индейской скво, отдаваемой мужу в полную юридическую собственность. В русской деревне девушку, как правило, отдавали замуж не за тридевять земель, а в худшем случае — в соседнюю деревню. Ее не покупали, как товар, за калым не брали в гарем четвертой, младшей, женой. Семья мужа

а Дульсинея Тобосская, похищаемая злобным Фрестоном.
Налицо, как говорится, явный перебор, свойственный, впрочем, искусству русской свадьбы вообще. Преувеличенность свадебного действа, взятого как целое, бросается в глаза и в текстах величаний и причетов, и в завышении социального статута участников игры, и в избыточности декора. Театр свадьбы — эксцентрический и барочный — требует и известной преувеличенности страстей. Информанты особо отмечают обязательность плача для невесты: «Как просватали, так плакать надь. А за дролягу-то идет, дак плакать — смешно, луковицей натирали глаза, чтобы слезы-то бежали». А для тех, кто прочитать не умеет, появился специальный причет:

Уж и причитать-то я да не горазда;
Уж и не для того я жила да училася.

Но в большинстве случае ссылок на образование не требовалось — пассионарный импульс, сохраняемый ритуалом, был настолько велик, что заражал и заряжал исполнителей как бы «автоматически». Б. Ефименкова отмечает случай, когда женщина, выходившая замуж по любви, «хлесталась» (то есть бросалась со всего размаху с лавки на пол) так, что перебила себе кисти обеих рук.

Что же касается жениха, то его образ как бы двоится в обряде. До свадьбы он — лихой охотничек, который вдребезги разносит «тесовы ворота» тестева дома и грозно требует своего. От него пробуют откупиться «вороным конем», «златом-серебром», но жених неумолим, как... как — кто? Оставим пока этот вопрос. Заметим лишь, что после обряда венчания роли меняются: жених перестает осознаваться как злодей-похититель и до некоторой степени начинает выступать в роли спасителя, на каждом шагу откупающего себя и невесту. От чего? Исследователи отмечают, что обряд фиксирует определенную опасность для жениха, исходящую от невесты. Отдельные варианты свадебного действа содержат в себе «очищение» невесты перед вступлением в дом жениха: ее проводят мимо огней, разложенных на улице или во дворе. В тех немногих песнях, которые подают события «с точки зрения жениха», ощущение угрозы присутствует и раньше, до свадьбы. Его путь пролегает через заколдованный лес, где на каждом шагу его подстерегают опасности: «Все лесами дремучима, да болотами зыбучима, да осотами резучима, да тропами звериныма, да хоботами змеиныма».
Изобилует свадебная драматургия и другими странностями. Отметим роль друж-

ки — представителя и заместителя жениха, фактически добывающего ему нареченную. Вспомним и странное поведение невесты на другой день после свадьбы. В самом деле, для обозначения готовности учиться у свекрови (так объясняют данный эпизод сами его участники) достаточно изобразить просто неумеху. Молодая же играет какого-то младенца, только что появившегося на свет. А может быть, с точки зрения ритуала, она действительно родилась сегодня? А вчера, сменив великолепные наряды на простой синий сарафан, она стояла под венцом. Этот сарафан — ее смертная одежда: в

оно дожило почти до наших дней, вобрало в себя некогда структуры, плохо соотносящиеся с его прямым смыслом. Эти структуры несут в себе огромный заряд ритуальной магии и хранят память о некоем акте, в котором изображена насильственная смерть девушки. Скорее всего, в нем девушка-жертва замещалась жертвенным животным (вспомним телушку, которую ищут ряженые). Новая религия, искоренявшая языческие жертвоприношения, напрочь вычеркнула из сознания народа этот обряд. Но мы возьмем на себя смелость реконструировать его место в свадебном

женитьбы в русской волшебной сказке, то обнаружим, что она часто связана с темой змееборчества.
Хтоническое чудовище разлеглось под корнями дерева мировой культуры еще на заре человечества. Позднее оно выползает на белый свет и присваивает себе атрибуты верхнего мира — крылья, эволюционировав таким образом до дракона. Выпорхнувши из глобальной мифологемы, Змей Горыныч закрутил вокруг себя вихри локальных сюжетов, оформленных жанрово — сказкой, сказанием, духовным стихом. И в первую очередь он потребовал от людей дань — княжескую дочь,





нем ее когда-нибудь похоронят.
Многие исследователи обращали внимание на прочные параллели между свадебным и похоронным обрядами, а также между фольклорными текстами, сопутствующими им. Обряд перехода от одного социального положения к другому интерпретирует мифопоэтическим сознанием как смерть человека в его прежнем качестве и воскрешении в новом. Хорошо известна и обратная параллель «смерть — свадьба», которую впитала в себя литература. Достаточно вспомнить «Слово о полку Игореве»: «...ту кровавого вина не доста; ту пиръ докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую». Характерно, однако, что речь идет о насильственной смерти. Художественная литература — очень чувствительный индикатор. Темы, перешедшие в нее из фольклора, как бы они ни трансформировались, сохраняют, а иногда и выявляют свои наиболее существенные, определяющие черты. Поэтому последнее замечание косвенно подтверждает уже давно напрашивающуюся мысль о сходстве русских свадебных обрядов с другой группой ритуалов, а именно, ритуалов бедствия с их обязательным элементом — искупительным жертвоприношением.
Свадебное действо в том виде, в каком

спектакле. Действительно, этот акт должен был быть трагической кульминацией действия, его переломом, которым заканчивается мистерия и начинается карнавал. Очевидно, в историческое время это место заняло церковное венчание.
Если принять нашу гипотезу, то главные проблемы несколько проясняются. Трагизм невестинских плачей и обвинения в адрес окружающих — в первую голову родителей — в предательстве оборачиваются не театральным преувеличением, не игрой «на публику», а отзвуком праисторической памяти.
И тогда становится понятной центральная роль невесты-жертвы. Понятен и ее высокий социальный статут: жертва и должна занимать высокое «княжеское» положение. Переодевания, подмены становятся эхом первоначальной подмены: благополучие рода искупается жизнью девушки, а девушка в свою очередь заменяется иной формой жертвы.
Возникает вопрос: почему же исчезнувший обряд искупительного жертвоприношения слился именно со свадьбой? Где тот мостик, который может связать эти два типа ритуалов? Прямого ответа опять-таки нет. Поэтому попробуем воспользоваться универсальной отмычкой — фольклором. И если мы посмотрим сюжет

Елену Прекрасную, Андромеду.
Б. А. Рыбаков обратил внимание на рудименты этих мифов, очевидно, имевших ритуальное воплощение, уцелевшие в детской игре:

— Сиди, сиди, Яша,
Под ореховым кустом.

Яша — это ящер. К нему подводят «невест».
Следы присутствия змея видны, в частности, в обрядах инициации. Посвящаемых в ряде случаев помещали в постройку, вход в которую был оформлен в виде пасти дракона; за входом открывался узкий и темный лаз, ведущий внутрь. Не эту ли фантастическую архитектуру имеет в виду свадебная песня, когда описывает терем невесты:

Подворотенка — рыбинкой,
Да другая была рыбий зуб,
Да третья была дубовой доски.

Пребывание в подобном сооружении прочитывалось как смерть во чреве чудовища, а выход из нее — как второе рождение. (Вообще полагают, что свадебная обрядность развивается на месте, подготовленном инициацией.)
Со своей стороны, волшебная сказка знает, например, Царевну-Лягушку, невесту, раненную каленой стрелой.

Она сбрасывает с себя земноводную шкуру (как бы вылезает из дракона) и оборачивается красавицей-чародейкой — временная смерть в утробе обычно идет на пользу.
Однако времена менялись. Пришла эпоха героев-змееборцев, Персеев и Иванов Быковичей. Для Ивана же царевича пара-тройка змеиных голов — нечто вроде разрешения на брак.
Прав был, оказывается, рыцарь из Ламанчи: дело, судя по всему, действительно идет о девушке, отдаваемой дракону. Кто же тогда наш жених? В первой половине свадебного цикла он, очевидно, и есть дракон, грозно требующий свою жертву. Ну а во второй половине он — Егорий Храбрый, победоносный витязь, не побоявшийся отправиться по неторной тропе за своей суженой прямо к змею («хоботами змеиныма») и вывести ее на белый свет (отсюда же и постоянные выкупы, которые приходится платить на пути в отчий дом: обычный мотив выхода из «тридесятого царства»). Вот причина двойственного отношения к жениху: он объединяет в себе змея и змееборца. Отсюда и опаска, с которой он относится к невесте — пришелице из драконовых владений, и стремление обезопасить себя оберегом. Напомним, что в былине Добрыне Никитичу пришлось вообще предать свою молодую Марину Змиевну лютой казни; что, по сравнению с этим, может значить очищение огнем или даже плеткой! Проясняется и роль дружки, заместителя жениха в острых ситуациях. Это же «волшебный помощник», добывающий, согласно Проппу, невесту Ивану-Царевичу.
Прежде чем закончить наше путешествие в глубь времен, попробуем разрешить еще одну (хотя и далеко не последнюю) загадку, которую задает нам русская свадьба. Загадка эта — в уникальной устойчивости самого свадебного обряда, который сохранился во всей своей полноте почти до наших дней. Почему? Ведь обряд, лишенный мифологической санкции, обычно быстро выветривается и распадается на отдельные, не связанные между собой составляющие. Что же касается свадьбы, то, как бы ни отнестись к той или иной гипотезе об источнике ее обрядности, невозможно не признать за ней необыкновенной внутренней художественной и мировоззренческой цельности. Она обладает строго регламентированным реквизитом, ее костюмерия канонизирована с учетом всех перемен одеяния. В ней налицо система жестко закрепленных ролей, а набор канонических текстов требует от участников свободного владения ими. Свадьба — действо с глубоко уравновешенной композицией, с четко выстроенным сюжетом; отдельные эпизоды этого действа взаимообусловлены.
Б. Ефименкова, например, пишет: «Текст свадебных причитаний — это, собственно говоря, текст драмы, включающий и рассказ о действии и само действие, монологи и своеобразные диалогические сцены. Свадебные плачи драматичны по своей природе, они предполагают большое количество участников, зрителей и слушателей, которым поясняется каждый мало-мальски важный момент игры».
Н. И. Савушкина считает, что даже современная деревенская свадьба и в неполном виде «...продолжает оставаться зрелищем, в котором очень важны традиционные приемы разыгрывания и текст. Участники свадьбы, родные и приглашенные гости по-прежнему, как и в XIX веке, зовутся «свадебщиками», а зрители — «глядельщиками». Театральность свадьбы Н. И. Савушкина усматривает, в частности, «в самом построении свадебного действа, как своеобразной драмы с определенной последовательностью эпизодов, определенным поведением действующих лиц, выявляющим их традиционные, типичные взаимоотношения, исполнением в определенный момент поэтических произведений, соответствующих диалогов, реплик и т. д.».
Приведенные выше мнения сводятся, в сущности, к следующему: свадебное действо (в отличие от большинства других обрядовых циклов) обладает жанром, то есть переступает через ту грань, которая отделяет жизнь, пусть даже ритуализованную, от искусства. Жизнь же, как известно, коротка, а искусство — вечно. При всем том близость этой грани достаточно чувствуется как исполнителями, так и зрителями; даже при забвении сюжета живая энергия ритуала наполняет собой разыгрываемую пьесу, не оставляя возможности для отчужденного восприятия.
Источник этой энергии — коренная потребность: в переживании. Некогда это переживание реализовывалось как проживание мифа в ритуальных акциях. Сохранился сам процесс переживания: комплекс чувств, ведущих участников через фазу трагедии — к духовному очищению, катарсису. Тот жанр, в котором воплощается драматическая стихия свадьбы, мы склонны определить, как раннюю форму театра, в пространстве которого разыгрывался миф, идентичный тому, который вошел в основание греческого театра — в дионисийские и элевсинские мистерии, миф, который просвечивает и в русской народной драме.
Мы склонны уподобить жанр, в котором воплощалась драматическая стихия свадьбы, ранним формам народного театра типа молдавской «Маланки», где непокорную невесту убивают, а потом празднуют ее воскрешение.
Свадьба, как и иные древние формы театра, проводит зрителя и участника от всеобщей скорби к соборному ликованию, от трагедии к карнавалу. На исходе жанра трагические элементы все больше вытесняются комическими, скорбь уступает сценическую площадку смеху. Обслуживая важнейший социально-хозяйственный акт — бракосочетание, свадебное действо сообщало ему третье — вертикальное — измерение, переводило его из бытовой плоскости в пространство культуры-памяти, обеспечивало ему космическую санкцию. Потребность в таком всеобъемлющем ритуале жива до сих пор. Традиционная свадьба распалась

















под прессом современной цивилизации, но ее осколки в редуцированном виде живут и в квазиритуалах городского обряда бракосочетания, и в разнообразных формах «молодежной» свадьбы.

В своей работе автор опирался на ряд отечественных и зарубежных публикаций по данному предмету. Среди них хотелось бы особо отметить сборник «Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы» — под редакцией К. В. Чистова и Т. А. Бернштам (Л., Наука, 1978), и в частности статью А. К. Байбурина и Г. А. Левинтона в этом сборнике — «К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе». На концепцию автора повлияли и другие работы А. К. Байбурина и Г. А. Левинтона. Некоторые наблюдения, характеризующие ритуалы русской свадьбы, заимствованы из книги Н. И. Савушкиной «Русский народный театр» (М., Наука, 1976). Почти все тексты, приведенные в статье, взяты из сборника «Обрядовая поэзия Пинежья» (М., изд. МГУ, 1980). Автор использовал также тексты из сборников «Лирика русской свадьбы» (Л., Наука, 1973; издание подготовлено Н. П. Колпаковой) и «Обрядовые песни русской свадьбы Сибири» (сост. Р. П. Потанина. Новосибирск, Наука, 1981).

Послесловие

Феномен русской народной свадьбы с ее пышным убранством, со сложным и противоречивым поведенческим комплексом привлек внимание многих исследователей. Свадебные обряды, имеющие локальные модификации, тщательно собраны, детально изучены и основательно интерпретированы во множестве специальных и местных изданий. Тем не менее свадьба в своем ослепительном величии, в бурной травестийности ряженья, с четко выраженной театральной формой всякий раз заново поражает наше воображение. Загадочность и художественное совершенство ее поэтики побуждает искать новые версии ее происхождения и вызывает к жизни все новые толкования таинственных сторон изначального ритуала, причудливо отразившиеся в образной системе свадьбы позднего времени.

И в самом деле, события, вокруг которых образуется это театрально-обрядовое действо, находятся в явном противоречии между собой.

Как известно, уходя из жизни, явление остается существовать в мифе (и такова сегодня участь канонизированной обычаем народной свадьбы). Науки, устремляющиеся к изучению явления, нередко провоцируют возникновение своеобразного жанра «научной мифологии», быть может, и грешащей против истинного положения дел, но бесспорно подводящей нас к способам освоения художественного образа.

Предлагаемая здесь версия разрешения загадки свадебного поведения участников действа и антуража этого грандиозного спектакля с помощью змееборческого сюжета не претендует на право фундаментально разработанной теории. Однако такая гипотеза может рассчитывать на опору в «постановочной части» театра свадьбы. Действительно, есть смысл пристально вглядеться во все эти бесконечные переодевания, преследующие цель изменять облик участников, этот беспрерывный маскарад, открываемый самою невестой и завершающийся бесчисленными перерягиваниями в цыган, докторов, ложных невест, животных. При традиционной сохранности маскарадных знаков, кочующих из одного народного праздника в другой, в свадебном действе они, вероятно, подчиняются самостоятельной тенденции, поддерживающей положение главной фигуры ритуального театра свадьбы. Оказавшись в центре многоактного действа, невеста попадает под магию великолепного декора: «Невеста одета, как богородица: сарафан, полушубочек, на руке шаль повешена,

(Продолжение на стр. 44)

От архитектурной самодеятельности до профессиональной фантазии

На страницах «ДИ СССР» читатели уже могли познакомиться с некоторыми примерами самодеятельного архитектурного творчества, с отношением к нему профессионалов. Мы продолжаем разговор об этом жанре самодеятельного творчества — проявления его оказались гораздо шире, а смысл — многозначнее, чем это казалось на первый взгляд.

Феликс Новиков

Мы с давних пор привыкли к тому, что самодеятельное творчество возможно во всех сферах искусства. Даже знаменитые сатирические ансамбли — «Кохинор» и «Рейсшинка», созданные не менее знаменитыми архитекторами, удостоены звания лауреатов Всесоюзного смотра самодеятельности. Из самодеятельности выходят выдающиеся профессионалы. Более того — из дипломированных архитекторов получились блистательная певица, замечательный поэт, прекрасный кинорежиссер.
И никто не делает секрета из того факта, что великие зодчие XX века Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ не обладали дипломами архитектора.
Но может ли быть архитектура объектом самодеятельного творчества? Искусство, связанное со значительными затратами средств, физических усилий? Оказывается, может. Более того, самодеятельная архитектура имеет множество различных проявлений. Однако она существует как бы вне поля зрения специалистов. Это можно понять: мы озабочены большим градостроительством, размышляем и спорим о гигантских архитектурных образованиях, возникающих повсеместно на наших глазах. Глобальные градостроительные действия, вызывающие множество противоречивых суждений, беспокойство и тревогу о будущем городов, о жизни в них грядущих поколений заслоняют собой другую, малую, самодеятельную архитектуру, которая существует сама по себе. При этом она не лишена любопытного содержания, по-своему проявляющихся оригинальных тенденций, может классифицироваться по только ей свойственной ценностной шкале. Чаще всего эта самодеятельная архитектура не что иное, как своеобразная реакция на безличие и усредненность большой архитектуры, она так или иначе связана с профессиональным зодчеством и, быть может, даже некоторыми опосредованными путями способна повлиять на него. Словом, давайте отвлечемся от государственных строительных программ и попытаемся вглядеться в малый мир самодеятельного зодчества.

Фрагмент декора дома А. Хачатуряна





Все начинается с детства

Каждый ребенок что-то «строит» из кубиков, каждый может заняться «монтажом» деталей строительного конструктора, в любом детском саду «сооружают» замки и дворцы, на всех пляжах мира возводят из песка крепостные валы и пещеры.
В школах на уроках истории, в учебниках, на экранах телевизора дети видят города всех стран, памятники зодчества всех времен и народов. И, конечно, каждый видит архитектуру своего города.
Все это — начало познания. Разумеется, в детстве моего поколения не было телевидения, не столь разнообразен был «парк» игрушек, и все же в десятилетнем возрасте, вместе со школьным приятелем, также ставшим впоследствии архитектором, мы увлеченно мыла вырезали из брикетов хозяйственного мыла макеты стен, башен и храмов Московского Кремля. Позднее, в тринадцать, вовсе не помышляя о профессии зодчего, я, впервые оказавшись в Ленинграде, бродил по городу, не расставаясь с альбомом, рисовал Адмиралтейство, Исаакий, Казанский.
И все же в том детстве не водилось каких-нибудь кружков и студий, посвящающих детей в проблемы архитектуры. Теперь другое дело.
Уже добрый десяток лет действует в Центральном Доме архитектора архитектурное отделение университета культуры для школьников. И в итоге каждого учебного года видим мы выставки рисунков, чертежей, макетов, демонстрирующие архитектурные фантазии детей — многоцветные, увлекательные, обнадеживающие. Быть может, в будущем, в настоящей архитектуре, которую станут создавать повзрослевшие «слушатели» университета, останется хоть толика от этих фантазий. Еще одним любопытным фактом подобного рода стала известная детская студия, руководимая В. Кирпичевым. Это свидетельства нового явления — организованного приобщения детей к миру архитектуры, которое, надо полагать, будет шириться, придет со временем во дворцы пионеров и в школы... Дело это нужное. Ведь, как говорят осведомленные люди, в стране должно быть по крайней мере четыре архитектора на каждые десять тысяч граждан.
Словом, дети все активнее приобщаются к архитектуре, и это первый, низший, уровень самодеятельности. Есть, однако, и другие.

Зодчий для себя. Самодеятельность профессионала

Этот уровень надо полагать высшим. В этом случае первая часть комплексного процесса — проект — делается профес-

сионально. И если бы он реализовался руками профессионального строителя, то профессиональным было бы и целое. Но в жизни чаще происходит иначе. Архитектор строит сам, своими руками, а это уже, согласитесь, тоже одна из форм самодеятельности. Она порождает интереснейшие постройки. Так, мой коллега, занимавшийся всю жизнь главным образом градостроительными теориями, спроектировал и построил оригинальный садовый домик с наклонной кровлей, под которой компактно разместились жилые комнаты, гараж и антресоль над ним.
А сколько возникает занятных идей, когда десятки зодчих строятся в непосредственном соседстве на садовых участках объединяющего их кооператива. Подчас за внешне скромными фасадами обнаруживаются двусветные многоплановые пространства, диковинная отделка, фантастические приемы освещения, хитроумные детали. Здесь проходит никем не объявленный конкурс. Каждый демонстрирует своим коллегам профессиональную фантазию и созидательную самодеятельность. А какие примечательные дома архитекторов видел я в Гарни и Аштараке, какие можно повстречать в Прибалтике и Средней Азии! Все это заслуживает того, чтобы стать предметом профессионального внимания, достойно выставки и публикаций.

Для себя все остальные

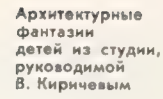
Архитектурной самодеятельностью увлеченно занимаются миллионы наших сограждан. Дачи и садовые домики в пригородных зонах столиц и промышленных центров по всем республикам страны, самодеятельное строительство на селе — это целая отрасль архитектуры, о которой мы имеем довольно смутное представление. Все, что делалось на подобном поприще в прошлом, известно: множество музеев под открытым небом собрали в пределах своих оград наиболее распространенные образцы массового зодчества, истории вопроса посвящены многие исследования. Ну, а что же нынешние постройки? Разве они не достойны изучения? Ведь в них непосредственно отразились художественная культура и бытовой уклад наших современников.
Чего только не встретишь в нашей обширной стране. В Таллине мне демонстрировали диковинный «японский» сад, разбитый так, что истинный японец позавидовал бы его владельцу. Подобные впечатления, должно быть, есть у каждого. В самодеятельном зодчестве можно встретить неожиданные материалы, их остроумное сочетание, изобретательные конструкции, сюрпризы колористики, хитроумную резьбу по дереву, замысловатые поделки из металла — здесь море ничем не сдерживаемой фантазии, свободного полета необразованной творческой мысли. Встречаются подлинный архитектурный кич и постройки, способные озадачить опытного зодчего.

Самодеятельность за государственный счет

С ней надо бороться. Решительно, действенно, посредством уголовного законодательства. В только что законченных сооружениях ломаются перегородки, строятся новые; огораживаются пространства под лестницами; рекреационные помещения, предусмотренные строительными нормативами, превращаются в производственные, застекляются «ноги» зданий, должные, по утвержденному проекту, быть открытыми, и т. д. и т. п. Уродуются десятки, сотни примечательных объектов. И хотя как будто бы есть порядок, обязывающий хозяйственников согласовывать с архитекторами каждый свой созидательный акт, тем не менее никто его не соблюдает.
Вот, к примеру, одно из представительных зданий с беломраморным фасадом и красногранитным стилобатом окружено невысоким деревенским штакет-






Архитектурные фантазии детей из студии, руководимой В. Киричевым

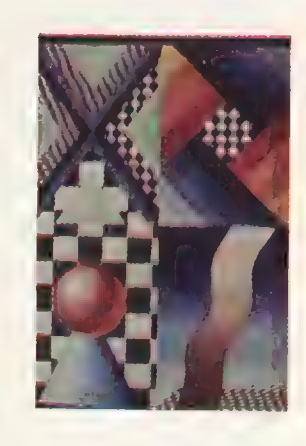










ником, окрашенным в светло-зеленый цвет. При внимательном осмотре выясняется: штакетник металлический — значит поставлен надолго. Вряд ли его придумали авторы. Кто же тогда это сделал? А бывает еще самодеятельность противоположного толка. Она выражается в сопротивлении обдуманным градостроительным действиям. Так, на небольшом сквере у нового здания столичного ЦУМа стоит подлежащая сносу трансформаторная подстанция из силикатного кирпича. Из нее давно извлечено оборудование. Но никак не желает дирекция торгового объединения расстаться с жалким строением, уродующим центр Москвы. Конечно, подобный род архитектурной самодеятельности — некоторое отвлечение от основной темы. Однако без упоминания об этой ее форме наши рассуждения остались бы неполными.

Именем памяти народной

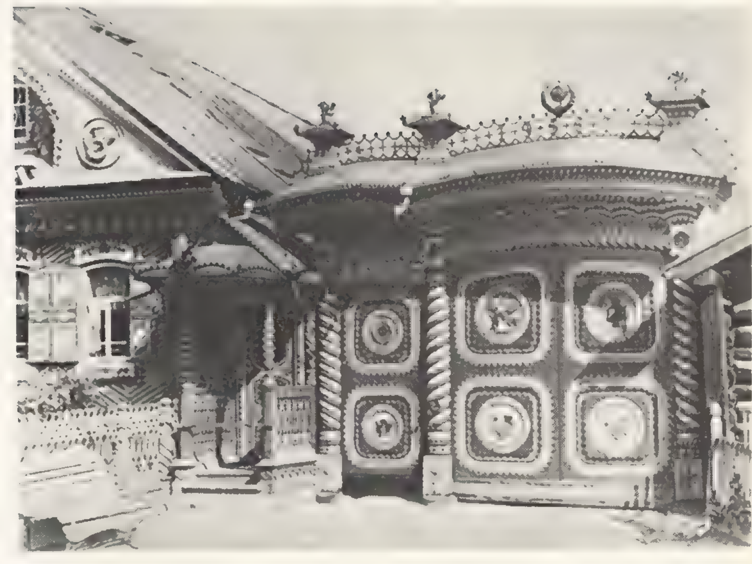
И сегодня, спустя сорок лет после великого праздника Победы, благодарность новых поколений героям прошедшей войны продолжает обретать формы монументов. Мы знаем мемориальные комплексы в Саласпилсе, Хатыни, гигантские монументы Волгограда, Бреста, Новороссийска. По достоинству ценим многие другие мемориальные сооружения, созданные профессионалами-мастерами в Прибалтике, в Грузии, во всех концах страны.
К числу замечательных памятников, созданных во славу погибших воинов, по праву относим мы памятные источники, построенные в армянских селах поистине народным зодчим Рафо Исраэляном.
Но есть и другие монументы, другие памятники — самодеятельные. Не хватало профессиональных рук, не хватало гранита, бронзы, но деятельное чувство долга и память о близких и дорогих людях, не вернувшихся с полей войны, требовали воплощения. И народ строил сам. Как умел. Из подручного материала. Монументов таких сотни тысяч. Мне встречались они повсюду. И в узбекском колхозе, где самодеятельный скульптор изваял и покрасил бронзовой краской бюсты погибших односельчан. И в селах России, где стоят во множестве бетонные обелиски, заботливо окрашиваемые и осыпаемые цветами к каждому Дню Победы. Они не всегда красивы, эти самодеятельные монументы. Но это не повод к профессиональной иронии. Напротив, вызывает уважение искренность, с которой они сделаны.

Самодеятельность вместо профессионализма

Прошло сорок лет мирной жизни. Теперь, как никогда прежде, страна располагает сооружениями для туризма, спорта, отдыха, немалым количеством предприятий общественного питания, вообще всяческих построек, предназначенных для увеличившегося в нашей жизни свободного времени. Однако заметно и другое. Многое, что предназначается для этих праздничных целей, делается скупо, победному, без затеи и фантазии. Так проектируем, так утверждаем, так и строим, полагая, что экономим тем самым народные средства. Ан нет. В итоге все по-

Архитектурные фантазии и профессиональных, и самодеятельных мастеров питает традиция народного зодчества









лучается иначе. Кому нужны унылый ресторан, убогое кафе, пустые парковые дорожки, пансионаты без затей и развлечений? И тогда люди изыскивают средства и то, что им нужно, делают сами, без архитекторов. Конечно, бывают случаи, когда в нужный момент возникает перед заказчиком представитель Художественного фонда или профессионал-оформитель и предлагает свои услуги. Но такое случается не всегда. И тогда начинается самодеятельность. Не так уж редко ей покровительствуют авторитетные органы власти, руководители районных и еще больших масштабов. Однако говорится об этом вовсе не в упрек. Жизнь требует того, что ей недодали, и берет свое. По всей стране ведется переустройство бездушной, безликой, типовой общественной архитектуры. И да здравствует эта самодеятельность! Она по крайней мере, в отличие от казенного духа типового строительства, имеет своей целью доставить радость людям. С этой целью возводятся по стране «Терема» и «Юрты», меняются фасады и интерьеры «завершенных» в срок и по плану объектов. Идет крупномасштабное самодеятельное переустройство того, что сделано с равнодушием к человеку. И пусть это не всегда удается, но сама цель достойна уважения.
А может, и вовсе не следует иметь дела с профессионалом? Ведь обратишься к архитектору, а он, ссылаясь на директивы и установления, как дважды два, докажет — делать то, что от него хотят, он не имеет права. Тогда, действительно, лучше обойтись без него. И пусть такая самодеятельность не положена — зато она та самая, которая нужна — с фантазией, с искоркой, с юмором, полная живой жизни.
Посмотрите вокруг себя. Кто-то построил в Мингечауре, на берегу Куры, затейливое развлекательное заведение, где в подвальном этаже стены разделаны подобно пещере. Кто-то соорудил в древнем Шахрисябзе рынок в формах, уподобленных старинным медресе. Кто-то воздвиг при въезде в замечательный город Шаки триумфальную арку, облицованную черной галькой. И неведомо кто соорудил на дорогах Узбекистана украшенные майоликой минареты, из которых строго поглядывают на трассу инспекторы ГАИ. Мы, профессионалы, сами эту деятельность провоцируем тем, что не даем людям полной меры радости, которую должна доставить человеку большая архитектура. Вообще, как я убежден: там, где бездействует профессионал, за него все сделают другие люди, пусть необученные, но зато искренне стремящиеся к красоте и творящие ее по своему таланту и разумению.

Фантастическая архитектура

Если вам случится побывать в замечательной столице Азербайджана, то непременно вспомните об одной уникальной самодеятельной бакинской постройке. По дороге в аэропорт есть поворот направо, в расположенный поблизости поселок Амираджаны. Без труда вы найдете там административное здание завода сухих трансформаторов. И уже совсем близ него (всего лишь 50—80 метров ухабистой неасфальтированной дороги) увидите примечательный дом Арменака Хачатуряна. Строитель-плиточник по профессии, двенадцать лет назад начал он возводить по соседству с домом, в котором живет свой второй фантастический дом.
Дом удивительный — с витыми лестницами, ограждению которых сопутствуют раскрашенные изваяния верблюдов и лебедей, с входной аркой, над которой тянутся навстречу друг другу, касаясь лишь пальцами вытянутых рук, изваяния юноши и девушки. Дом с многоярусной, многофигурной скульптурной композицией, изображающей «жизнь моря». С чем это сравнить? И надо ли искать сравнения? Ну, представьте себе Пиросмани-архитектора, Пиросмани-скульптора, вообще «пиросманство».
Арменак и его дом лишь частное отражение особого художественного явления, которое по сей день остается загадкой. И разгадать его природу еще предстоит. В какой мере влияет архитектурная самодеятельность на деятельность профессионала? Есть ли, что называется, обратная связь? Я полагаю, никакой. Нынешнее положение архитектора-практика таково, что ему не до самодеятельных влияний. Раскованное творческое мышление самодеятельного зодчего не способно повлиять на фантазию профессионала, сдерживаемую всяческими ограничениями.
И тем не менее опыт самодеятельной архитектуры заслуживает профессионального внимания. Это явление возникает как непосредственная, живая реакция на новые общественные потребности. В самодеятельном архитектурном творчестве стихийно выражаются эстетические потребности людей, их представления о масштабности и человечности среды обитания. Все это необходимо видеть и понимать. Самодеятельное зодчество может послужить подспорьем в решении актуальных профессиональных проблем.

Ракурс

Памятник и природа

Марина Аграновская

Памятники, о которых пойдет речь, достаточно характерны для монументальной практики последних лет; в них лишь, наиболее очевидно проявились какие-то новые черты в самом подходе к проблеме установки памятника. Эти черты и хотелось бы осмыслить.

Три работы из четырех, выбранных нами, можно условно назвать «придорожными памятниками». Памятник П. П. Семенову-Тян-Шанскому стоит на фоне горных цепей близ шоссе, ведущего в город Рыбачье. Монумент покорителям пустыни установлен у магистрали, проложенной в Каракумах. Декоративная композиция «Степан Разин» размещена недалеко от Волгодонска среди вод Дона. Не стандартна для монументальной скульптуры тематика этих памятников, необычно их местоположение. Скульптура соотносится не с имеющим четкие границы участком (будь то городская площадь, уголок сквера и т. д.), а с пространством необозримым, бесконечным: горный массив, пустыня, полноводная река. Скульптура и природа образуют здесь особого рода целостность: включение работ скульптора в естественную природную среду не ограничивается и не «балетная» пластика, в памятнике Разину — нарочитая статичность фигур, рубленые силуэты, стилизованные формы. Такое балансирование между натуральностью и условностью создает неожиданный острый эффект. Пожалуй, это и есть та «изюминка», которая делает памятники привлекательными. В то же время снимается опасность имитации «на полном серьезе», возникающая, когда природное окружение превращается в среду-документ и в среду-декорацию.

Неформальная, глубинная связь скульптуры с природой подсказывает и трактовку образов. Во всех трех памятниках образ героя неотделим от романтических напластований. В памятнике покорителям пустыни это открытая патетика преодоления стихии, в «Степане Разине» — сказка, легенда, романтика песен и преданий о волжском бунтаре. На фоне берегов реки по-новому, свежо воспринимается традиционный образ легендарного разинского челна. Семенов-Тян-Шанский, каким его увидел скульптор,— и путешественник, и ученый, и странствующий рыцарь. Он обаятелен, благороден, идеален. Работа В. Горевого неожиданно воспринимается среди отрогов Тянь-Шаня. Преувеличенно прямая осанка, которой скульптор часто наделяет своих героев, производит здесь впечатление удачно найденного приема: хрупкая стройная фигура путешественника становится как бы пластическим выражением метафоры «несгибаемый дух».

Интересно, что природа тоже выступает в памятниках как часть легенды. Образ Разина неотделим от русских рек, в борьбе со стихией — подвиг Семенова и покорителей пустынь. Природа не фон, а действующее лицо памятника, причем она включается в жизнь памятника очень широко: не только непосредственное окружение, видимое глазу, но вся река, все горы, да», хочется обратить внимание не только на предмет, привлекший внимание художников, но прежде всего на саму методику их работы, на ход мышления. Вывод об усилении интереса скульпторов к работе в природной среде, с естественными природными формами был бы хоть и справедливым, но крайне поверхностным. В данном случае предметом интереса, материалом художника стала природа, а в других работах это может быть, напротив, исторически сложившаяся городская среда или, допустим, реалии национальной культуры. Главное — это попытка художника отойти от устоявшихся схем и решить задачу не с позиций привычной логики, а исходя из своеобразия ситуации. При этом конкретные условия задачи артистично обыгрываются, изобретательность и гибкость мышления проявляются уже на уровне первоначального замысла. Рассмотренные работы как раз и привлекают внимание тем, что этот принцип воплощен в них последовательно и в целом удачно.



Скульптор В. Горевой, архитектор Н. Соколов
Памятник П. П. Семенову-Тян-Шанскому
г. Рыбачье, Киргизская ССР
1982
Бронза, гранит,



Скульптор А. Абрамов
Памятник покорителям пустыни
г. Небит-Даг, Туркменская ССР,
1980. Бетон

исчерпывается решением чисто пластических задач. Природное окружение определяет весь художественный строй памятника, в то же время взаимодействие скульптуры с миром природы придает окружающему памятник пространству новый смысл.

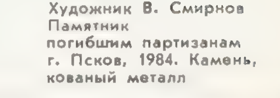
Реальное пространство, место запечатленных в памятнике событий превращается в среду-документ. Этот документ — первозданный ландшафт, дошедший в неприкосновенности от героя памятника до зрителя сегодняшнего дня. Одновременно пространство преображается в среду-декорацию, то есть в среду сценическую, игровую. Действие, запечатленное в памятнике, требует непременного включения окружающей природы в предложенную скульптором игру. Более того, художники стараются найти пластические приемы, которые подчеркнут впечатление реального бытия героев в природной среде. Деревянный челн Стеньки Разина действительно плывет по настоящей реке. Семенов, спешившись, обозревает хребты Тянь-Шаня. В этой работе привлекает внимание точность, даже скрупулезность лепки, интерес скульптора к подробностям снаряжения путешественника. Покорители пустыни идут, борясь за каждый шаг, через реальные пески. Памятник построен на четком, легко прослеживаемом ритме косых линий, создающих ощущение овевающего пустыню ветра.

Не будем спешить, называя подобный метод иллюстративным. Оттенок иллюстративности, вернее, иллюзорности, здесь безусловно присутствует, но не он, к счастью, определяет замысел авторов. Сочетание иллюзорности действия с условностью пластического языка помогает уйти от прямолинейной иллюстративности. В каждой из этих работ можно найти тот подчеркнуто декоративный ход, который выделяет памятник из среды. Памятник в Каракумах смотрится нерасчлененным монолитом, в памятнике Семенову бросается в глаза утонченная, немного вся пустыня становятся причастны к работе скульптора. Перекинуть мост от трех рассмотренных работ к четвертой — памятнику партизанам во Пскове — нелегко. Это произведение совсем иное по типологии, и связь этой работы с предыдущими раскрывается не сразу. Однако эта связь существует. На первый взгляд, здесь происходит нечто противоположное тому, что мы видим в предыдущих случаях: внутри городского сквера как бы конструируется уголок естественной природной среды. Кажется, что природные формы и материалы соединились в памятнике почти без участия человека: земля, поросшая травой, огромные необработанные валуны, кованая железная чаша, льющаяся из нее вода. Как и в первых трех работах, тут тоже есть оттенок имитации, но в данном случае не действия, а природного ландшафта. Художник показывает камни и землю нетронутыми, словно первозданными. Его творческий труд — не обработка материала, не придание камню новой формы, а умение превратить нагромождение валунов в пластическую драму, умение вызвать у зрителя ассоциации, связанные с извечными простыми понятиями: «земля», «камень», «вода». Причем это ассоциации не только общезначимые (земля — родина, камень — надгробие, вода — слезы, жизнь), но и чисто местные, псковские. Поля, усеянные валунами,— типичный для псковской земли пейзаж, из подобных громадных камней сложены башни псковского Кремля... Как и работы, о которых говорилось выше, памятник во Пскове может быть полноценно воспринят зрителем, когда он соотносится не только с непосредственно примыкающим участком, а с природой всего края. Но здесь художник больше, чем в предыдущих работах, рассчитывает на воображение и знания зрителя.

Что же дает нам анализ четырех памятников? Хотя разговор об этих работах был, по сути дела, разговором на тему «памятник — приро-



Скульптор В. Сосунов, архитектор П. Бондаренко
Декоративная композиция «Степан Разин»
г. Волгодонск, 1981. Дерево



Художник В. Смирнов
Памятник погибшим партизанам
г. Псков, 1984. Камень, кованый металл

Окончание (начало на стр. 32—37)

на плечах, на шее за лямками сарафана три плата, бусы, цепи светлы, серебряны, янтари, на руках браслеты, кольца, в ушах серебряные, в перчатках цветных, вязаных (в лавке куплены) — голыми руками не здороваются, на голове повязка, а вверх повязки венок золотой, из бисеринок». Такое свидетельство очевидцев являет перед нами далеко не самый пышный, не самый «боярский» наряд, какой можно было увидеть на невесте. Вообще в костюмерной театра народной свадьбы ей было уготовано множество переодеваний: подвенечный аскетичный сарафан-синяк, длинная рубаха, в которой она «стоит у шкафа» в утро перед заручиньем, готовясь к кульминационному акту трагедии расплетания косы; а также ряженье для шествия в баню — шаль, полушубок, рукавицы, хотя бы и летом.

В центре обряда стоят два воистину царственных предбрачных наряда, превосходящих роскошью социальную грань крестьянской одежды. Эти два одеяния были определенным камертоном для общего декоративного строя вокруг невесты, где все стремилось к изобилию декора, от пышной вышивки свадебных полотенец вплоть до курицы, обильно наряженной в бусы (она участвует в атрибутике невесты в вариации Севской свадьбы). Маленькая ветка «Крáсота», густо убранная лентами и бусами, является не только неким символом при невесте, но, в известном смысле, и замещает ее, что представляет интерес при сопоставлении с песенными текстами, где невесту отождествляют с целым набором «ее» деревьев. На поэтическом уровне свадебные песни фиксируют метаморфозы облика невесты, которым декоративно-прикладная сторона дела предлагает свою художественную версию (растительный характер вышивки, обряжение невесты по системе троицкой березки и т. д.). И если материя в ее костюмах меняется от благородной парчи до мехового тулупа и первозданного холста, то песня видоизменяет ее образ, уподобляя боярыне, дереву, птице, наделяя их соответственно развернутым сюжетом. При всем величии и блеске декора, которым отмечен главный герой всякого народного театра, облик невесты как бы лишен устойчивости, постоянно ускользает в бесконечной череде замен. Все эти изменения подводят к мысли о тех переодеваниях с целью сокрытия персонажа, которые имеются в сказках типа «Золушки», а в театре мы знаем о нем в интерпретациях испанского типа времен Кальдерона. В таком ракурсе костюмы невесты, равно как и метафорический ряд ее обозначений в свадебной поэзии, могут предстать набором своеобразных масок, а их перемены отвечают единой цели: скрыть истинное лицо очередной девушки, вступающей в свой срок на уготованную ритуалом сценическую площадку.

Навстречу этому положению устремляются и другие правила свадьбы: в ряде актов лицо невесты бывает скрыто шалью. Все это взятое вместе может подкрепить гипотезу А. Тана, касающуюся механизма подмены. Здесь весьма допустима связь с изначальной, диктуемой ритуалом, необходимостью готовить жертву. Сохранилось изображение девушки, приносимой на заклание Ладе, — ее распущенные волосы напоминают о значении, придаваемом в свадьбе расплетанию косы, и об отчаянном сопротивлении невесты, как если бы речь шла о жизни. Рубашка «долгорукавка» в наборе невестинского костюма заставляет задуматься о сходстве с непомерно длинными рукавами жертвенной рубахи.

В то же время мотив подмены, скрывания, маски вполне возможен там, где возникает разумная необходимость идти в обход ритуала, дабы обеспечить продолжение рода человеческого, ради чего в конечном счете и организуется институт свадьбы.

Представляет интерес и положение о пассионарном заряде ритуала, формирующем театр традиционной свадьбы. Как показывает практика, после разрушения целостности театрального действа, при утрате памяти о сценарии, поведении, костюмировании сохраняется объективная потребность в ритуализации свадебного поведения на ином культурно-историческом уровне.

Современный способ отмечать бракосочетание безмерно удален от того театра свадьбы, который описан выше. Меняется вся его ориентация, и сельская традиция в ее чистом виде входит в городское празднование свадьбы лишь элементами комического ряженья. В остальном же тон задает город с его поведенческими нормами.

Тем не менее очевидна устойчивость некоторых традиционных черт, в измененном виде они упорно сохраняются в условиях современной жизни. Так, изменчивость моды не оказала существенного влияния на стихийно закрепившийся образ невесты в длинном белом платье, в перчатках и ажурной шляпе с неизменной фатой. Этот образ ориентируется на некий эталон прошлого, обращаясь к своеобразной версии «аристократизма», вполне созвучной с версией «боярства» в крестьянской свадьбе, хотя по существу он напоминает некий «альбомный» уездный идеал, облагороженный временной дистанцией, кажущейся сегодня надежной кладовой устоев, правил, обрядов.

Современный свадебный поезд, образуемый из машин «Чайка», в конечном счете относится к той же знаковой системе, которая повышает социальный статус жениха и невесты.

Достоин особого внимания социологов современный обряд, связанный с посещением после ЗАГСа городских святынь. Эта акция, предлагаемая принятой обрядностью, находит живой отклик у молодежи, посещающей памятник Неизвестному солдату, Вечный огонь или могилы знаменитых личностей.

Здесь особо явственно ощутима острая потребность в ритуальной акции, так сказать, высшего порядка, выводящей интимное дело двух людей к высотам обобщающего характера. Отчасти эта потребность возмещает дефицит всеобщности традиционного обряда, серьезности исполнения роли каждым. В народном варианте такое действие и понималось как акция, имеющая связь с внешним миром, оказывающая влияние на дальнейшую жизнь социума. Все эти представления содержат в себе древний ритуальный театр свадьбы.

Редакция намерена продолжить разговор о свадебном ритуале в его современных формах.





Проблема синтеза, взаимодействия и взаимообогащения различных видов искусства стала в современном искусствознании одной из самых актуальных. Попытки рассматривать различные сферы искусства как некое единство, проникнутое общностью идей, делались еще в начале нашего века, тем не менее можно назвать не больше десятка исследований, впрямую посвященных этому сложному вопросу. Именно к такого рода работам относится новая книга доктора искусствоведения А. Г. Образцовой «Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX—XX веков»*. Автор обращается к одному из самых интересных, переломных периодов в истории искусства. Именно в те, ставшие почти легендарными, времена зарождались идеи и направления, которые надолго определили круг проблем и поисков для художников XX столетия. В последней четверти XIX века связи между разными видами искусства обозначились настолько ясно, что новации в каком-либо одном из них часто приводили к коренным изменениям и в других. Появление «новой драмы» (пьесы Г. Ибсена, Б. Шоу, Г. Гауптмана, А. Чехова, М. Метерлинка, А. Стриндберга) обусловило рождение абсолютно новых принципов режиссуры, актерского мастерства, оформления спектакля. Импрессионисты подсказали поэзии и прозе свой способ видения мира и его изображения. В Англии идеи художников-прерафаэлитов повлекли за собой изменения в принципах оформления спектакля, повлияли на развитие дизайна. Таким образом, можно проследить не просто историю развития литературы или изобразительного искусства, а движение и развитие искусства как части культуры в его отношении к философии, эстетике, общественной мысли.

Автор книги — театровед, неудивительно поэтому, что главный предмет исследования в ней — театр, искусство, для которого проблема синтеза всегда оставалась важной, но на рубеже веков приобрела характер основополагающий, от решения этой проблемы во многом зависел дальнейший путь развития сценического искусства. «Таким образом, применительно к европейскому театру рубежа XIX—XX веков проблема синтеза искусств обрела два основных аспекта: сосредоточенное, самоуглубленное исследование природы собственного синтетизма и широкий взгляд на общую картину развития современной художественной культуры с целью налаживания новых связей» (с. 5),— отмечает А. Г. Образцова. Самого автора больше интересует второй аспект названной проблемы, и конкретному изучению его призван помочь главный герой этой книги — Эдвард Гордон Крэг.

А. Г. Образцова ставит перед собой непростую задачу — показать ситуацию театра, искусства рубежа веков в целом, поиск метода синтеза искусств, который занимал умы многих деятелей культуры того времени, с помощью анализа дея-

тельности режиссера, сценографа, художника-графика Гордона Крэга. Крэг наиболее ярко, укрупненно выражает в своем творчестве основные тенденции развития театра своего времени, но именно он намного обогнал свой век, многие его идеи становятся реальностью, входят в практику сцены только сейчас — во второй половине XX столетия.

Гордон Крэг во многом неожидан, его идеи удивительны, в то же время он воспитан на традициях английского искусства. Связь Крэга с живописью, литературой, графикой, прикладным искусством Англии очень четко прослеживается автором книги. Не случайно на страницах ее постоянно повторяются имена Д. Раскина, О. Бердслея, Д. Россетти, У. Морриса, Э. Берн-Джонса — всех тех, кто во многом определял искусство Англии рубежа веков. Их деятельность не фон для показа особенностей искусства Крэга — она явилась определенным опытом, созданием традиции в искусстве, которую принял, апробировал, развил и по-своему трансформировал Крэг. «Накрепко связанный с традициями английской художественной культуры, прежде всего сценического и изобразительного искусства, он плодотворно использовал предшествовавший ему опыт, чтобы взять на вооружение все ценное и отринуть крайности исканий, неточности экспериментов» (с. 24). И следует отметить, что исследование дает возможность читателю достаточно полно познакомиться с этой предшествующей Крэгу, изученной им традицией.

Английский театр конца XIX века многому научился у изобразительных искусств — живописи, скульптуры, прикладного искусства. А. Г. Образцова рассказывает о художнике-графике О. Бердслее и живописи прерафаэлитов, архитекторе, создателе необычайных интерьеров и постановщике театральных спектаклей Эдварде Годвине (имя которого у нас было почти совсем неизвестно), а деятельность Крэга-графика рассматривается в связи с его театральными работами и концепциями.

В книге показывается и анализируется панорама английского театра рубежа веков в ее противоречиях, многообразии, связях с иными искусствами и стремлением людей театра ощутить и доказать свою независимость от них. Так постепенно вырисовывается путь развития этого театра от подражания, заимствований, взаимодействия с другими искусствами, которое не всегда складывалось в пользу театра, к синтезу искусств, его воплощению и осмыслению в практике и теориях Гордона Крэга.

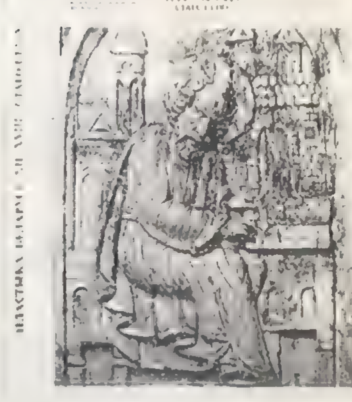
Тема синтеза искусств, заявленная в книге, не исчерпана, она лишь изучена в одном из своих аспектов, изучена с необыкновенной заинтересованностью в предмете исследования.

Пожалуй, одно из лучших достоинств книги, помимо ее неоспоримой научной ценности, способность автора писать о серьезных проблемах, не изученных доселе вопросах теории так, что увлеченность темой передается читателю, заставляет размышлять, возможно, и спорить тоже, но равнодушным не оставляет.

Елена Кочетова

* *Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX—XX веков. М., Наука, 1984.*







Три импозантных альбома, опубликованных в течение нескольких последних лет издательством «Беларусь», впервые так широко и щедро показали художественные памятники Белоруссии XII—XVIII веков*. Они были выявлены и спасены совместными усилиями сотрудников белорусских музеев (среди которых основной автор издания Н. Ф. Высоцкая), Академии наук БССР, московскими и белорусскими реставраторами.

В самих названиях альбомов отражена главная задача автора — показать искусство Белоруссии, не ограничивая его ни узконациональными рамками, ни территориальными границами. Благодаря такому замыслу создана убедительная визуальная панорама искусства народа сложной исторической судьбы, территория которого на протяжении веков неоднократно меняла свой политический статус. И если домонгольское наследие его культуры является яркой страницей всего древнерусского искусства, то последующие этапы эволюции и сложение собственно белорусского искусства проходили под чужеземным игом. (Уже в XIII—XIV веках земли Белоруссии стали частью Великого Литовского княжества, а с 1569 года до конца XVIII века входили в состав Речи Посполитой.)

По сути своей альбомы являются каталогами высокого научного уровня: в них каждую превосходную цветную репродукцию сопровождает почти исчерпывающий библиографический аппарат, а в отдельных случаях и авторский комментарий, касающийся вопросов атрибуции. Рассматривая эти три книги в одном ряду (хотя каждая из них заслуживает самостоятельного разбора), поневоле приходится весь материал выстраивать в хронологический ряд, минуя видовые различия искусства. При таком рассмотрении памятников возникает захватывающая и во многом неожиданная картина как развития художественной культуры на земле Белоруссии, так и собственно белорусского искусства. Сам подбор иллюстраций ставит очень актуальную для советского искусствознания проблему, не решенную до конца и капитальным изданием Истории искусства народов СССР,— изучение интеграции искусств союзных республик или, как назвал эту задачу науки П. Н. Берков — контактологического исследования культуры.

На исследовательскую орбиту в данном случае выведены часто уникальные памятники, заставляющие глубоко задуматься о путях эволюции восточнославянского искусства, о его постоянных точках соприкосновения друг с другом в период формирования народностей и в последующее время, а также о контактах с творчеством художников сопредельных народов. И поэтому в книги включены произведения белорусских мастеров, созданные ими в Москве, литовские и польские памятники, раскрывающие противоречивый и отнюдь неоднозначно протекающий художественный процесс. В нем остро ощутимы этапы его стадиального развития: ассимиляция многих явлений в границах господствующего в ту или иную эпоху стиля. «Освоение» стиля наблюдается, несмотря на религиозные ограничения даже в те периоды, когда преобладало культовое искусство, а формирование белорусской народности проходило в условиях активного противостояния религиозной католической экспансии. В то же время наглядным становится и стремление белорусов сохранить древнерусскую традицию, приверженность к которой отличает все произведения XIV—XVIII веков. При этом нельзя не заметить и того, что один и тот же художник, часто в зависимости от национальной (в особенности от религиозной) и социальной принадлежности заказчика, менял свою творческую манеру и создавал иногда произведения, очень разные по своим концептуально-мировоззренческим критериям.

Альбомы насыщены новыми материалами, и уровень цветных репродукций позволяет ощутить аутентичность памятников. Тем более, что многие из них воспроизведены в интерьерах, в своей «родной», немузейной среде. Произведения, как это принято, классифицированы по технике исполнения и материалу. Но если их воссоединить между собой по видам, то некоторые из них заставляют отказываться от хрестоматийной схемы, по которой обычно представляли их развитие. Так, например, в Белоруссии сохранились уникальные образцы царских врат: одни из них, XII века, выполнены в технике золотой наводки (в альбоме воспроизведены их фрагменты, медальоны); другие вообще не имеют аналога — они из Преображенской церкви с. Варанилавичи Брестской области, и автор относит их к последней четверти XVI века. Иконография их традиционна, но при этом они поражают высоким уровнем ренессансной рельефной резьбы настолько своеобразной, что невольно начинаешь предполагать не известную нам и не дошедшую до наших дней стилистику иконостаса XVI века. Наряду с ними воспроизведены полихромные царские врата 1690 года из Витебска необычной иконографии и царские врата XVIII века, плетенные из соломы. Подобные примеры можно умножить.

Значителен корпус светских памятников, начиная с шахмат XII века, которыми, как известно, любили играть былинные богатыри, разных видов живописного и скульптурного портретов и кончая изделиями прикладного искусства.

Альбомы отличают высокая полиграфическая культура и безупречная работа фотографов. Думается, что освоение богатейшего материала всех трех книг искусствоведами в значительной мере будет способствовать изучению искусства народов СССР.

Л. Миляева

* *ЖЫВАПІС БЕЛАРУСІ XII—XVIII стагоддзяў. Аўтар уступнага тэксту Н. Ф. Высоцкая. Складальнікі Высоцкая Н. Ф., Карпові̇ч Т. А.— Мінск: «Беларусь», 1980; ПЛАСТЫКА БЕЛАРУСІ XII—XVIII стагоддзяў. Аўтор і складальнік Н. Ф. Высоцкая.— Мінск: «Беларусь», 1983; ДЕКАРАТЫЎНА — ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ XII—XVIII стагоддзяў. Аўтар тэксту і складальнік Н. Ф. Высоцкая.— Мінск: «Беларусь», 1984.*

Газета ДИ

Выставки

Групповая — молодых керамистов

В конце февраля «Декоративный клуб» провел очередной вечер из серии «Молодые художники» в Московском Доме художника, где критики и художники обсуждали выставку семи молодых керамистов.
Наибольшее внимание выступавших привлекли работы Е. Хлендовской, отличающиеся особой непосредственностью, свободой и самобытностью. Пластическая композиция Т. Силис «Бульвары Москвы», где автор пытается решать пейзаж средствами декоративной керамики, показались спорными. Однако развитие предложенной темы, по мнению участников обсуждения, несомненно, представляется интересным. Критики отметили утонченную декоративность и высокий профессиональный уровень исполнения ваз О. Маймистова, однако сочли, что художник не раскрыл в них до конца свои творческие возможности. Серию красивых и высокотехничеких блюд с растительными узорами показал И. Куприянов. А. Еремина выставила вазы и блюда в народном стиле. Были отмечены своеобразие пластических решений и тонкость росписи в мелкой пластике Е. Спинадель. Привлекательными показались и декоративные блюда М. Придожники театра показали высокий уровень технического мастерства, понимание художественной специфики материала, разнообразные пластические решения.
Особенно удачно были представлены молодые гобеленщики. Их работы отличались композиционной завершенностью, декоративностью, умением передать настроение задуманной композиции. Художники успешно работают и в жанре объемно-пространственного гобелена (Е. Ефремов «Ветер»), и в плоскостных композициях (Е. Черных «Мирное утро земли», И. Плешкова «После дождя»). Следует отметить цельные по своему образному звучанию и художественной форме мини-гобелены Д. Жедыхановой («Лето», «Осень», «Весна»).
Богатые пластические возможности материала осваивают художники стекла. Здесь поиск новых форм органично связан с темами работ, а живописно-декоративная роспись вносит в решение вещей дополнительные краски. Драматично, в острых формах решена композиция Н. Волковой «Возвращайтесь живыми». Лирические возможности материала демонстрирует «Натюрморт» Т. Новиковой. Интересны в этом разделе работы А. Осиповой, А. Антонова. В разделе ювелирного искусства все более заметной становится тенденция к использованию нетрадиционного материала, выявлению его красоты и изящности, поиску острых, геометрических форм украшений (работы М. Лозинского, Д. Тамбовкина, Л. Корнеева, Я. Касавина, Т. Карагодина).
Среди костюмов преобладали вещи, ориентированные на процессе обучения выполняют вполне реальные, платные заказы на художественные изделия и оформление интерьеров.
Среди экспонатов наибольшее внимание привлекала керамика директора «Практики» А. Станкявичуса — зрелого, оригинального художника. Интересную керамику представил и его коллега В.-К. Сяутилас. Понравились публике изысканные и тонкие гобелены Б. Сарапене и М. Синкявичене. Отличные, интересные работы по художественной обработке кожи привезла молодая преподавательница, вчерашняя выпускница «Практики» Д. Брачюлите.
Все эти столь разнообразные вещи отличались добротностью, крепкой формой и чистотой исполнения. В этом чувствуются и национальная традиция, и та особенная искренность, которая отличает хорошего преподавателя, выставившего свою работу на суд своих учеников.

К. Борисова

КОНФЕРЕНЦИИ, КОНКУРСЫ

В экспериментальной студии СХ СССР

26—27 марта в Москве состоялась научно-практическая конференция ЦЭС СХ СССР «Художественное проектирование в комплексной программе советского изобразительного искусства». Конференция совпала с двадцатилетним юбилеем студии и собрала в Москве большое число бывших ее студентов — участников сенежских семинаров по художественному проектированию среды и дизайну. За двадцать лет через Сенеж прошло более девятисот человек, в основном молодежи. Нынче многие из них стали главными художниками больших городов, предприятий Худфонда, заслуженными деятелями искусств, лауреатами различных премий.
Помимо советских дизайнеров, в семинарах студии систематический отклик на сиюминутную ситуацию в архитектуре, на сложность времени, связанную с информационным бумом, всевластием строительной технологии, размыванием границ и взаимопроникновением разных видов искусства. Все это хорошо показывают названия конкурсных тем. Перечислим некоторые из них.
Япония. 1981 год. Конкурс «Экспозиционный дом на территории музея XX века» (I премия — М. Белов, М. Харитонов); 1982 год. Конкурс



«Хрустальный дворец» (I премия — А. Бродский, И. Уткин); 1984 год. Конкурс «Стеклянная башня» (I премия — Д. Буш, Д. Подъяпольский, А. Хомяков); 1985 год. «Стиль

известный московский монументалист К. В. Эдельштейн.
И тем не менее успех выставок советского монументально-декоративного искусства за рубежом лишний раз убеждает, что они нужны и полезны как для широкого зрителя, так и для профессионалов: архитекторов и художников.
В последние два-три года СХ СССР, Министерством культуры СССР и СООДом были организованы выставки на Кубе, в Дании, Швеции, ЧССР, Мексике. Они состояли в основном из фотографий и цветных диапозитивов, представляющих произведения в своей естественной среде — в архитектуре. Экспонировались также эскизы, макеты, проекты, фрагменты в материалах. На Кубе и в Мексике мы показали современных ведущих советских монументалистов; в Дании, Швеции и ЧССР в экспозицию были включены разделы ретроспекции с работами П. Корина, Е. Лансере, А. Дейнеки и других. И наконец, в апреле 1985 года в Варшаве прошла очередная выставка под названием «Художник и город» в рамках Дней советской культуры в Польше. Эти выставки познакомили общественность зарубежных стран с опытом формирования среды советских городов и сел с помощью средств изобразительного искусства, с общими художественными тенденциями и национальными особенностями советской школы монументально-декоративного искусства, с творчеством его отдельных мастеров, раскрыли сферу деятельности советских художников, значение и роль искусства в нашей стране.
Выставки советского монументального искусства освещала и массовая и специальная печать как интересное событие культурной жизни. А музей декоративных искусств в Лунде (Швеция) выразил желание включить в свою коллекцию работы советских монументалистов (эскизы, картоны и т. п.).

М. Леонидова

Советское искусство в Англии

Лондон знакомится с Баку

Выставка «Архитектура Баку» проходила в Лондоне в марте — апреле этого года в галерее Королевского института британских архитекторов. Ее устроил английский специалист по восточным коврам Р. Ченсимер. В 1983 году он был участником симпозиума по коврам в Баку, мероприятия поистине уникального (читайте «ДИ СССР», № 1, 1983). Поездка в Азербайджан произвела на Ченсимера такое впечатление, что по возвращении домой он организовал выставку из сделанных во время симпозиума фотографий и рисунков, где показал образцы азербайджанской архитектуры начиная с VII века и до наших дней: образцы построек зороастрийцев и первых монголов и сооружение времен Оттоманской империи, эклектику начала нашего века и советскую архитектуру последних лет. Выставка пробудила большой интерес к Закавказью и безусловно увеличила число туристов, которые хотели бы увидеть его своими глазами.

Советское прикладное искусство довоенной поры

С февраля по апрель в помещении лондонского Совета по ремеслам демонстрировалась выставка «Советский текстиль, моды, керамика. 1917—1935», где были представлены текстиль, агитационный фарфор и одежда, выполненная по рисункам известных художников тех лет. Критика отметила удачную экспозицию выставки, которая, подчеркнув четкую связь между костюмами Поповой и Степановой, росписями Родченко и дизайном фарфора Сотникова, сумела хорошо передать атмосферу конструктивистского искус-



А. Асерьянц, А. Митлянская. «На фестиваль 1985». Шамот, роспись

быловой, сочетающие в себе интересное художественное решение и отличное исполнение. Обсуждение выставки проходило весьма остро. Отмечая несомненный высокий профессиональный уровень участников, их товарищи по цеху и критики подвергли экспонированные работы строгому разбору. Такого рода встречи и беседы — отличная школа мастерства для каждого серьезного художника, который хочет совершенствовать свое искусство.

В. Шапошникова

Молодежная — московских художников

Традиционная выставка молодых московских художников в Выставочном зале на Кузнецком мосту не случайно постоянно привлекает внимание посетителей и критики: от тех, кто впервые представляет здесь свои работы, во многом зависят судьбы, направленность и тематика искусства нынешнего и будущего десятилетий.

Большинство работ, представленных на этот раз, экспонировались впервые.

Молодые мастера декоративно-прикладного искусства и ху-

пользование фольклорных традиций, натурстиля и геометрического стиля. Были представлены костюмы и с фестивальной символикой.

Из театральных работ хочется отметить эскизы Н. Васильевой, В. Туркина, А. Медведева, Н. Овчинникова, И. Четвертковой, Е. Степановой, К. Шимановской.

Н. Георгиевская

Произведения литовских педагогов

С 14 по 24 марта в Москве, в рамках межреспубликанского культурного обмена, организованного Министерством среднего и специального образования СССР, состоялась выставка художников-преподавателей объединения хозрасчетных учебных предприятий «Практика» при Каунасском техникуме прикладного искусства имени Ст. Жукаса. Интересная сама по себе, эта выставка познакомила москвичей с ценным и плодотворным опытом литовцев по созданию и внедрению в жизнь новых учебных программ, в которых теоретическое и практическое обучение молодых художников-прикладников тесно увязано между собой, поскольку студенты «Практики» в про-

тически принимают участие наши коллеги из стран СЭВ. ЦЭС вообще поддерживает широкие международные связи, организует регулярно совместное проектирование и двусторонние семинары с Монголией и Болгарией, принимает участие в ежегодных встречах дизайнеров в творческих мастерских в Жене (Венгрия). И всегда, в любой области, от проектов отдельных машин и приборов до комплексного проектирования города, ЦЭС выступает как генератор новых идей и принципиально важных решений. Среди ее работ — проект кислородной установки на Искитимском механическом заводе, колористическое решение города для Красноярска, проект благоустройства города Брежнев, проект городской среды для Пущина и Тынды. Многочисленные работы Центральной студии во многом определили лицо советского дизайна сегодня, ибо они всегда оказывали и оказывают влияние на стиль проектирования и современной среды, и современной вещи.

Н. Ерофеев

Молодые архитекторы — участники международных конкурсов

80-е годы отмечены серией побед наших молодых архитекторов в целом ряде весьма престижных международных конкурсов, конкурсов идей. (Профессионалы называют их то концептуальными, то журнальными, поскольку их чаще всего объявляют журналы.) Эти конкурсы, как показывает их название, не рассчитаны на непосредственную реализацию и должны служить в первую очередь источником новых идей и концепций. В них, по замыслу организаторов, важно их общекультурное содержание: повышенно быст-

2001 года (I премия — Ю. Аввакумов, М. Лабазов, М. Левитин, Е. Пасько, А. Савин, В. Тюрин, Ф. Рожнев, А. Фадеева, Д. Фадеев, Ю. Цырульников, В. Цырульников; М. Филиппов, Н. Бронзова).

Швеция — Чехословакия. 1983 год. Конкурс «Гастрольный театр» (I премия — Н. Новиков, Е. Евсеев, Э. Смолкова; А. Некрасов, С. Романов, Н. Новиков, Н. Голованов).

Франция. 1984 год. Конкурс ЮНЕСКО «Жилище завтра» (I премия — А. Зусик, С. Рыспеков, А. Загрудный, Т. Рыспекова, В. Кескевич, Н. Пушков).

Удивительно разнообразно образное и стилистическое мышление молодых лауреатов. Среди их работ мы видим проекты-фильмы, проекты-плакаты, проекты-карикатуры, проекты-сказки проекты — философские притчи. Так, «Хрустальный дворец» оборачивается миражом, своеобразным лабиринтом из стеклянных плит, который выманивает посетителя из города на природу, а жилые помещения «Экспозиционного дома» предстают перед зрителем то как городская улица, то как городская площадь.

А все вместе эти работы, очень индивидуальные, разные стилистически и непохожие друг на друга по содержанию, входят постепенно в современную архитектуру и облегчают поиск подхода, адекватного столь сложному объекту проектирования, как среда нашего обитания.

Е. Егорьева

культурные связи

Выставка советского монументального искусства за рубежом

«В сочетании слов «выставка» и «монументальное искусство» есть что-то противоестественное»,— сказал в свое время

Новый Дом советской науки и культуры

В конце 1984 года к 40-летию Победы над фашизмом в Берлине вошло в строй новое общественное здание — Дом советской науки и культуры. Оно сооружено совместными усилиями строителей ГДР и СССР, автор проекта художественного решения — московский архитектор-художник К. Миронов (соавторы В. Ильевский и Л. Сулим).

Изобразительное искусство довольно часто и с успехом привлекается для оформления представительских зданий нашей страны за рубежом. Хорошим тому примером можно считать широко известные произведения для Посольства СССР в Париже художников И. Лавровой, И. Пчельникова, И. Казанского, В. Элькопина и Т. Сажина. Оформление Домов советской науки и культуры — очень ответственная идеологическая и художественная задача. Оно само по себе уже является пропагандистом и показателем образа жизни в нашей стране для массового посетителя. За последнее десятилетие советские художники участвовали в формировании архитектурно-художественных ансамблей ДСНК в Софии, Кабуле, Хельсинки и Дели.

Художественное решение в Берлине построено на активном и целесообразном использовании различных форм изоискусства. Большее внимание, чем раньше, уделено станковой живописи и графике; интерьеры украшены картинами и графическими листами ряда ведущих советских мастеров. Плодотворная работа авторского коллектива зодчих и художников отмечена наградой Общества советско-германской дружбы. Архитекторы К. Миронов, Л. Сулим, В. Ильевский, живописцы-монументалисты И. Николаев, М. Дедова-Дзедушинская, скульптор И. Казанский стали лауреатами премии искусств ГДР.

М. Терехович

ства, его целостность. Особенно сильное впечатление произвели на британскую публику ткани, ибо если агитационный фарфор и конструктивистская мода чрезвычайно популярны за рубежом, то о текстиле там не знают практически ничего. Очень высокую оценку получила в прессе и рабочая и спортивная одежда 20-х годов.

Н. В.

Работы А. Веснина в Париже

Этой зимой в Париже, во Французском институте два месяца была открыта выставка «Веснин и русский конструктивизм». 350 рисунков и эскизов мало известных широкой публике работ академика А. Веснина — часть большой московской выставки 1983 года, посвященной творчеству трех братьев Весниных.

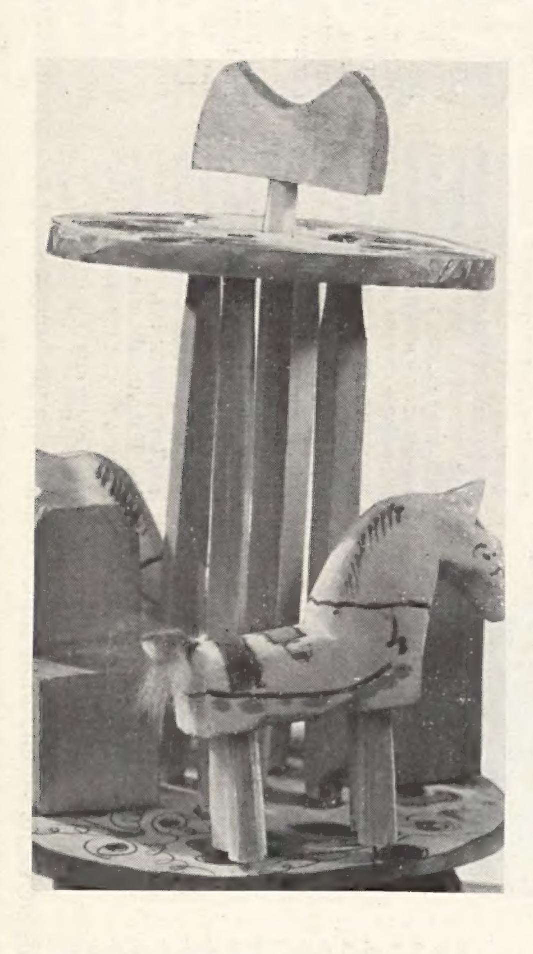
А. Р.

Скульптура А. Бурганова в Аахене

Известный немецкий коллекционер Людвиг преподнес в дар городу Аахену (ФРГ) принадлежавшую ему работу советского скульптора А. Бурганова «Война и мир». По решению муниципалитета города, скульптура — два коня в клетке, увенчанной символическими фигурами,— установлена в холле Зала европейских конгрессов напротив ратуши старинного, основанного еще римлянами, города. Подарок Людвига символичен, ибо Аахен известен в истории как место «аахенского мира», который заключали тут дважды. Впервые — в 1668 году по окончании войны между Францией и Испанией, второй раз — 18 октября 1748 года, после прекращения войны за австрийское наследство. И мы надеемся, что работа советского художника будет и впредь напоминать городу о славных его традициях.

А. Владимиров

Кони-звери



Когда говорят о страсти и чудачествах коллекционеров, мне всегда вспоминается Геннадий Михайлович Блинов. Его интерес к народной игрушке возник в 1966 году. За десять лет простое любопытство к «затейливой безделице» переросло в главное дело жизни. За десять лет изменилось в жизни Блинова все — облик квартиры, в которой он живет, распорядок каждого дня и образа жизни в целом. Появилась у него даже новая профессия — врач по образованию, Блинов был в 1977 году принят в секцию критики и искусствознания Союза художников СССР. Думаю, что его публикации по народной игрушке и вся деятельность собирателя и пропагандиста представляют на сегодня основную сферу его общественного проявления.

То есть страсть коллекционирования пережита им во всех ее аспектах — интерес, увлечение, чудачество.

Страсть эта не только пережита им, она, можно сказать, прожита. Чувство профессионала к объекту изучения прямо противоположно порой отношению любителя. Отношение профессионала всегда критичнее, трезвее и деятельнее. На смену одержимой всепоглощающей энергии собирания игрушки пришла целеустремленная деятельность пропагандиста, публициста, исследователя. На смену радости обладания и восторгу любования пришли труд и пафос познания.

Изменился Геннадий Михайлович даже внешне. Быстрый на ногу, суетливый, вечно торопящийся, с непременным рюкзаком за плечами, всегда готовый в дорогу, он вдруг как-то стал размереннее. Может быть, это возраст зрелого человека сказывается, а может быть, и смена основного занятия накладывает свой отпечаток на человека. Имеет значение, очевидно, и предмет собирания. Народная игрушка — внешне зачастую наивная, пестрая, незатейливая. Однако эта игрушка нередко насчитывает многовековую родословную, а за внешней простотой формы порой скрыт высокий духовный смысл.

В некотором роде такая парадоксальность есть и в самом собирателе коллекции. То ли он стал похож на вещи, которые собирает; то ли выбрал их, потому что они похожи на него — их собирателя.

Сам Геннадий Михайлович считает, что народная игрушка — действенный фактор в воспитании человека и в детском возрасте, и во взрослом. Маленький ребенок больше воспринимает тактильные качества — фактуру материала; форму, созданную рукой и с рукой соотнесенную по пластике и масштабу. Детям, которые попадают в дом Блинова, разрешают поиграть игрушками, и дети редко их роняют — игрушки как бы сливаются с рукой, они «ухватисты». Ну а если и сломаются, что ж — можно склеить. Склеенные экспонаты домашнего музея не огорчают коллекционера — верх уже взяло убеждение исследователя, что вещь должна жить в обиходе, в общении с человеком и что вещь подвластна времени. Игрушки в коллекции Блинова — полезные вещи.

Взрослые играют в эти игрушки по-другому, хотя внешне, так же как и дети, сосредоточенно и долго перекладывают их из одной руки в другую. Взрослые пытаются ощутить смысл парадоксальной формы, загадочного орнамента, непонятного назначения вещи. И, как правило — чем протяженнее во времени контакт человека с игрушкой — тем больше вопросов возникает и тем меньше легких ответов на них. Выполняя обязанности экскурсовода в своем домашнем музее, Геннадий Михайлович старается ответить на возникающие у посетителей вопросы. При этом он тщательно избегает домыслов, столь соблазнительных в этих случаях, скептически комментирует существующие в литературе попытки реставрации давно забытой семантики и предпочитает подчеркнуто прозаические объяснения. Конечно, Геннадий Михайлович упомянет о языческих образах и обрядах, которые отразились в сюжетах и пластике народной игрушки, но сам-то он убежден, что вечное детство и потребность в игре побуждают мастеров к творчеству. Результат этих объяснений, как правило, неожиданный: посетители уходят с полной убежденностью, что игрушки по загадочности подобны сфинксу. И совсем непросто понять, чего же в действительности хотел Блинов — убедить в простоте смыслов игрушки или в тщетности познать непознаваемое. Как бы там ни было, ясно одно — познавательные и культурные смыслы, содержащиеся в игрушке, привлекают к ним взрослых не меньше, чем детей — неожиданность форм и декоративность цвета. Думается, что качество универсальной, всевозрастной игрушки объясняет в некоторой мере популярность этих скульптурок среди самых широких масс. Блинова как исследователя привлекает не реконструкция забытых смыслов и функций игрушки, а задача разгадать их сегодняшнюю популярность, феномен многовековой и неизменной адекватности незатейливой в общем-то вещицы и основополагающих духовных потребностей человека.

Нужно отдать должное Блинову — он берет на себя смелость исследовать эту, наиболее острую, проблему народного искусства. Хотя круг его интересов этим не ограничен. В этом смысле также можно говорить, что в процессе превращения энтузиаста в профессионала некоторые черты любителя переросли в особые профессиональные качества: вседозволенность дилетанта — обернулась универсализмом специалиста. Из собирателя без всякого разбора — всех промыслов, любого материала, каждого подвернувшегося мастера, из собирателя, не имеющего как бы никакой системы, Блинов вырос в специалиста, который знает не только все известные, малоизвестные и известные только ему промыслы, но и большинство (если не всех) мастеров, работающих сегодня. Со многими он знаком лично, других знает по переписке, с третьими дружит давно.

Блинов подолгу и с удовольствием может рассказывать о мастерах, создавших всех этих коней, утиц, баб — излюбленные образы народного искусства. За простотой процесса производства, подробностью незатейливого быта, личной скромностью народных мастеров — за всем этим Геннадий Михайлович умеет видеть подлинных творцов и умеет найти с ними общий язык.

На этих страницах помещены фотографии коней из коллекции Блинова. Это вещи из разных промыслов, сделаны они в разное время, разными мастерами из разного материала, общее у них—только изображение коня. В одних случаях оно передано обобщенно, в других натуралистически-иллюстративно. В воображении художника брало верх то непосредственное впечатление от коня-трудяги, то он воодушевлялся неким знаковым смыслом образа. За лаконичным контуром игрушек из дерева, металла, керамики ощущается некий емкий символ, издревле присущий русской духовной культуре. Конь — необходимость и трудовой, бытовой повседневности, и духовной жизни народа — получил в творчестве народных мастеров и разное образное решение — то возвышенно-поэтическое, то описательно-достоверное. Отсюда — бесконечное количество вариантов изображения коней во многих промыслах, у разных мастеров. Это, пожалуй, самый распространенный образ народного искусства. Именно поэтому у Блинова к конькам особое пристрастие.

Коллекция Блинова — это работы, которые он собрал в своих поездках по всей стране, выменял у других коллекционеров, получил по почте после долгой переписки с мастерами. Его коллекция — это результат долгого большого и радостного труда. Но в данном случае немаловажно, что вещи оказались не только объектом собирания. Вещи тоже несут деятельное начало: они изменили человека. Может быть, сам Геннадий Михайлович и не осознает этого, но со стороны как-то очень явственно: человек и вещь, которую он любит — взаимообусловливают жизнь друг друга.

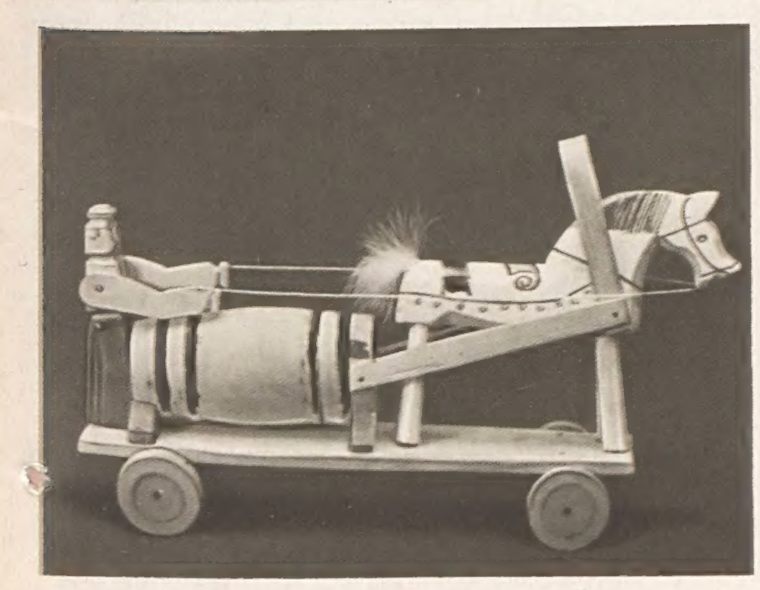
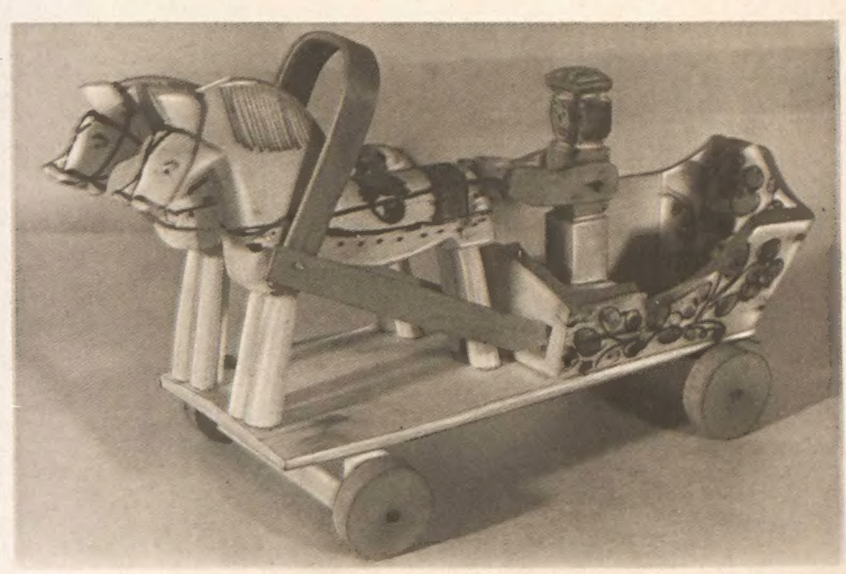
Аделя Сафарова









ISSN 0130—3031

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7 (332). 1985
Основан в 1957 году

В номере:

Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а
Адрес редакции журнала:
103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
Тел.: 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 8.05.85
Подписано в печать 6.06.85
А11837
Формат $70\times90^{1}/_{8}$
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 3
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,340
Тираж 34 000. Заказ 2715
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва,
Мало-Московская, 21